

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

MAX GALLEHR SCHEFFLER

**APLICABILIDADE DE ESTUDOS DE KREUTZER, RODE E DONT COM
VISTAS À EXECUÇÃO DE ASPECTOS ESPECÍFICOS DO REPERTÓRIO
VIOLINÍSTICO**

CURITIBA

2013

MAX GALLEHR SCHEFFLER

**APLICABILIDADE DE ESTUDOS DE KREUTZER, RODE E DONT COM
VISTAS À EXECUÇÃO DE ASPECTOS ESPECÍFICOS DO REPERTÓRIO
VIOLINÍSTICO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.


Linha de Pesquisa: Leitura, Escuta e Interpretação

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Zélia M. M. Chueke

CURITIBA

2013

Ata nonagésima segunda, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando Max Gallehr Scheffler. No oitavo dia de abril de dois mil e treze, às onze horas, na sala 208, no Departamento de Artes e Música da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituídos pelos seguintes Professores Doutores: **Zélia Marques Chueke (UFPR)**, orientadora, **Edwin Pitre Vásquez (UFPR)** e **Fredi Gerling (UFRGS)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: **“Aplicabilidade dos Estudos de Kreutzer, Rode e Dont com vistas à Execução de Aspectos Específicos do Repertório Violinístico”**, apresentada por Max Gallehr Scheffler. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. A senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra ao primeiro examinador e ao segundo para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, a Professora **Zélia Marques Chueke** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou aprovido o candidato, que Recebeu o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no oitavo dia de abril de dois mil e treze. xxxxxxxxxx


Dr.ª Zélia Marques Chueke
(UFPR)
Dr. Edwin Pitre Vásquez
(UFPR)
Dr. Fredi Gerling
(UFRGS)
Max Gallehr Scheffler

AGRADECIMENTOS

Agradeço, de forma geral, ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, em especial à professora e orientadora Zélia Chueke, pelo seu acompanhamento indispensável à elaboração deste trabalho. Igualmente agradeço aos demais membros da banca avaliadora, professores Edwin Pitre Vásquez e Fredi Gerling.

Agradeço especialmente aos professores de violino Paulo Bosísio e Marco Damm, pela paciência e disponibilidade em diversos momentos desde meus tempos de graduação.

Aos meus colegas Iara e Fabrício, pelos momentos de apoio, descontração e companheirismo.

E agradeço a você, *meiner Erzengel*, por tudo e apesar de tudo.

SUMÁRIO

RESUMO.....	vi
ABSTRACT.....	vii
INTRODUÇÃO E METODOLOGIA.....	1
Capítulo	
1 REVISÃO DE LITERATURA.....	6
2 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DAS OBRAS SELECIONADAS DE KREUTZER, RODE E DONT.....	15
A Escola Francesa de violino.....	15
<i>Os “42 Estudos ou Caprichos” de Rodolphe Kreutzer.....</i>	17
<i>Os “24 Caprichos” de Pierre Rode.....</i>	19
Jakob Dont.....	20
<i>Os “24 Exercícios Preparatórios aos Estudos de Kreutzer e Rode”.....</i>	21
3 SELEÇÃO DE REPERTÓRIO E APLICABILIDADE DOS ESTUDOS.....	24
Viotti: Concerto nº 22, 1º movimento.....	24
<i>Sequências de trinados.....</i>	25
<i>Passagens envolvendo salto sobre cordas.....</i>	31
<i>Passagens envolvendo notas duplas.....</i>	35

Bach: Sonata para violino solo em Sol menor BWV 1001, 2º movimento.....	41
<i>A questão da escrita polifônica.....</i>	42
<i>Sequências de semicolcheias.....</i>	47
Beethoven: Sonata para violino e piano em Fá Maior (“Sonata-Primavera”) Opus 24, 4º movimento.....	52
<i>Distribuição de arco e cantabile.....</i>	54
<i>Algumas considerações sobre articulação.....</i>	61
Considerações sobre os aspectos técnicos selecionados e a aplicabilidade dos estudos.....	67
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
BIBLIOGRAFIA.....	75

RESUMO

O presente trabalho apresenta o resultado de uma investigação em torno de obras para violino solo intituladas “estudos” ou “caprichos” e sua possível aplicabilidade em passagens específicas de obras do repertório violinístico. Com apoio na prática de estudos enquanto parte importante da formação do intérprete, foram selecionadas algumas obras do gênero, das mais representativas na área, compostas por Kreutzer, Rode e Dont, assim como alguns movimentos de peças representativas do repertório violinístico, a saber, o 1º movimento do Concerto nº 22 de Viotti, a Fuga da Sonata em Sol menor para violino solo de Bach e o 4º movimento da Sonata em Fá Maior para violino e Piano de Beethoven. Após uma breve contextualização histórica, discorreu-se sobre aspectos interpretativos presentes no repertório, considerados pelo autor como especialmente relevantes, e a possível adaptação dos estudos escolhidos quanto às decisões interpretativas de trechos destacados nas peças em questão.

Palavras-chave: violino, técnica violinística, estudos, repertório violinístico, interpretação.

ABSTRACT

Considering the practice of etudes as a fundamental part of the performer training, the present Master's thesis investigates works for solo violin known as "etudes" or "caprices" and its potential application in specific aspects of the violin repertoire. For this purpose, some representative works such as those composed by Kreutzer, Rode and Dont, were selected, as well as a series of movements from the violin repertoire, namely the 1st movement from Viotti's 22nd Violin Concerto, the Fugue from Bach's Sonata in G minor for Solo Violin and the 4th movement from Beethoven's Violin Sonata in F major. After a brief historical contextualization regarding the production of these works, a link was established between interpretative decisions in these passages adapting the chosen etudes.

Keywords: violin, violin technique, etude material, violin repertoire, performance.

INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

Tradicionalmente, considera-se a prática de peças denominadas ‘estudos’ ou ‘caprichos’ parte importante da formação e consolidação técnico-expressiva do violinista. Nem sempre se prestando à execução pública, seu propósito é “principalmente aprofundar as habilidades técnicas do intérprete”¹, sendo obras consideradas de grande importância no terreno da “técnica aplicada”². A partir do final do século XVIII, diversos pedagogos do violino dedicaram seu tempo à escrita de livros de estudos, enfocando praticamente todos os aspectos da técnica e da linguagem violinísticas, desde estudos bem simplificados para iniciantes, chegando a obras de grande complexidade técnica, como os caprichos e estudos de Paganini³, Ernst⁴ e Wieniawski⁵.

O termo ‘estudo’, designando peças musicais independentes para violino com caráter didático, começou a ser utilizado principalmente entre o final do século XVIII e o início do século XIX; Walter Kolneder⁶ observa que, na Alemanha, houve uma diferenciação gradual entre o estudo (*Etude* ou *Etüde*) e o simples exercício (*Übung*). Os métodos de violino do final do século XVIII ainda se utilizaram de diversos termos (incluindo *Übung*, *lesson* e *capriccio*, por

¹ Carl Flesch, *The Art of Violin Playing, Book 1* (New York: Carl Fischer, 2000), p. 91. Flesch era violinista e professor de origem húngara (1873 - 1944); cf. Zdenko Silvela, *A New History of Violin Playing* ([Boca Raton]: Universal Publishers, 2001), p. 215.

² Flesch, *op. cit.*, p. 91.

³ Niccolò Paganini, *Caprichen, Opus 1*, ed. Carl Flesch (Leipzig: Peters, c. 1900). Paganini era violinista e compositor italiano (1782 - 1840); cf. Silvela, *op. cit.*, p. 114.

⁴ Heinrich Wilhelm Ernst, *Six Etudes pour le Violon à plusieurs parties* (Leipzig: August Cranz, c. 1911). Ernst era violinista e compositor morávio (1814 - 1865); cf. Silvela, *op. cit.*, p. 182.

⁵ Henryk Wieniawski, *Etudes-Capriches, Op. 18* (New York: Schirmer, 1903), 2 v.; *L'école moderne pour violon seul, Op. 10* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911). Wieniawski era violinista e compositor polonês (1835 - 1880); cf. Silvela, *op. cit.*, p. 192.

⁶ Walter Kolneder, *The Amadeus Book of the Violin* (Portland: Amadeus Press, 1998), p. 356.

exemplo) para designar tipo similar de material; “com o tempo, no entanto, o termo ‘capriccio’ passou a se referir a peças totalmente desenvolvidas”, como observa Kolneder, aproximando-se na forma e no tamanho ao que se convencionou chamar, posteriormente, de estudo⁷.

Pelo caráter didático, pela abordagem ampla e eficaz dos aspectos técnicos, e pelo tipo de linguagem, destaca-se a obra escrita por violinistas como Rodolphe Kreutzer⁸, Pierre Rode⁹ e Jakob Dont¹⁰. Alguns dos livros de estudos desses autores tornaram-se parte fundamental da formação do violinista, por serem utilizados amplamente por uma grande parcela dos professores de violino ao redor do mundo.

De maneira geral, o momento em que o estudante começa com os estudos de Kreutzer, Rode e Dont é determinado pelo seu professor, baseado na capacidade técnica e maturidade do aluno, e no repertório que o aluno está estudando. Nesse aspecto, alguns equívocos podem ser cometidos, como comenta Kolneder, ao dizer que os estudos de Kreutzer costumam ser passados para o aluno “dois ou três anos” mais cedo do que deveriam¹¹. Pode-se dizer, então, que há a dificuldade de otimizar a prática dos estudos para violino relacionando sua aplicação no repertório que estiver sendo estudado.

O violino é tido como instrumento tradicionalmente virtuosístico; muito do repertório escrito para o instrumento apresenta alto grau de dificuldade técnica. O violinista – tanto o solista quanto o músico de orquestra ou de câmara –

⁷ Kolneder, *op. cit.*, p. 358.

⁸ Violinista, compositor e professor francês (1766 - 1831); cf. Silvela, *op. cit.*, p. 107.

⁹ Violinista, compositor e professor francês (1774 - 1830); cf. Silvela, *op. cit.*, p. 112.

¹⁰ Jakob (ou Jacob) Dont, violinista, professor e compositor austríaco (1815 - 1888); cf. Silvela, *op. cit.*, p. 112.

¹¹ Kolneder, *op. cit.*, p. 328.

necessita de um repertório de estratégias na hora de solucionar problemas (isto é, trechos especialmente complicados) presentes no repertório. A prática contínua de estudos – tipo de obra “preocupada principalmente com problemas técnicos”¹² – poderia então auxiliar tanto o estudante quanto o violinista profissional a conceber este ‘repertório de estratégias’ pessoal.

Por outro lado, pode haver dificuldade, por parte do violinista, em reconhecer a objetividade dos estudos, assim como de conciliar tecnicamente o programa de estudos com o seu repertório. A preocupação com a prática contínua de estudos, diante desta dificuldade, pode levar ao conceito equivocado da ‘técnica pela técnica’ – a ideia da técnica como uma finalidade em si mesma, portanto desconectada da performance. A construção de exemplos de como concatenar os estudos com o repertório pode então servir para violinistas que queiram entender melhor a aplicabilidade dos estudos que praticam.

Ao longo do tempo, pedagogos do violino como Ivan Galamian¹³ e Carl Flesch¹⁴ discutiram sobre a questão da prática de estudos, tendo sido publicadas diversas edições dos livros de Kreutzer, Rode e Dont (incluindo edições transcritas para viola e outros instrumentos), adaptadas conforme as ideias dos editores, em geral fazendo modificações de dedilhado e trazendo diversas sugestões para a resolução prática de cada peça. Outros autores publicaram compilações de estudos, fazendo modificações mais profundas,

¹² Kolneder, *op. cit.*, p. 356.

¹³ Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing & Teaching* (New Jersey: Prentice-Hall, 1985). Galamian era violinista e professor americano de origem armênia (1903 - 1981); cf. Silveira, *op. cit.*, p. 242-3.

¹⁴ Flesch, *op. cit.*

criando variações ou mesmo simplificações¹⁵, com o objetivo de propor outras opções de sistematização para a prática de estudos. Isto é, estas publicações tratam em geral sobre como resolver os problemas técnicos presentes nos próprios estudos, e não de traçar uma relação direta entre estes e o repertório. São escassas, portanto, as publicações que exploram a aplicabilidade de estudos na execução do repertório violinístico.

O objetivo desta pesquisa, portanto, é propor a abordagem dos estudos para violino com vistas à resolução de problemas técnico-expressivos presentes no repertório, de maneira a aproveitar ao máximo as estratégias oferecidas por eles. Como objetivos específicos, pretendeu-se: (a) descrever aspectos técnicos da execução violinística presentes em estudos para violino selecionados da obra de Kreutzer, Rode e Dont, e (b) estabelecer uma possível aplicabilidade, direta e indireta, da prática de estudos em aspectos específicos do repertório selecionado para esta pesquisa.

Como primeira etapa, fez-se a seleção de alguns movimentos de peças representativas do repertório violinístico, delimitada segundo o seguinte critério: uma peça para violino solo, uma peça para violino solista acompanhado por orquestra e uma peça para duo de violino e piano. A seleção final inclui o 1º movimento do Concerto para violino e orquestra em Lá menor nº 22¹⁶ de Giovanni Battista Viotti¹⁷, o 2º movimento da Sonata para violino solo em Sol

¹⁵ Kolneder, *op. cit.*, p. 360.

¹⁶ Giovanni Battista Viotti, *Concert in A moll*, ed. Joseph Joachim (Berlin: N. Simrock, 1905).

¹⁷ Violinista, compositor e professor italiano, considerado o fundador da Escola Francesa de violino, e de quem Kreutzer e Rode foram discípulos (1755 - 1824); cf. Bruce R. Schueneman, *The French Violin School – Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and Their Contemporaries* (Kingsville: The Lyre of Orpheus Press, 2002), p. 20; Silvela, *op. cit.*, p. 103-7.

menor BWV 1001¹⁸ de Johann Sebastian Bach e o 4º movimento da Sonata para violino e piano em Fá Maior Op. 24¹⁹ de Ludwig van Beethoven. Com a escolha do repertório, foi possível fazer a seleção de passagens ou de aspectos presentes nas peças que fossem possivelmente complexos para a execução.

A próxima etapa consistiu na seleção dos estudos, escolhidos dentre a obra de Kreutzer, Rode e Dont. Foram abordados três livros de estudos: os “*42 études ou caprices*” de Kreutzer, os “*24 caprices em forme d’études dans les 24 tons de la gamme*” de Rode, e o Opus 37 de Dont, intitulado “*24 Vorübungen zu Kreutzers und Rodes Etüden*”²⁰. Foram utilizadas a edição de Max Rostal do livro de Rode²¹ e as edições de Galamian do Opus 37 de Dont²² e do livro de Kreutzer²³; para determinados aspectos de alguns estudos de Kreutzer, utilizou-se a edição de Sándor Frigyes²⁴. Avaliou-se, por fim, a aplicabilidade dos estudos selecionados com vistas a resolver aspectos técnicos de certas passagens selecionadas do repertório, em função de decisões interpretativas.

¹⁸ Johann Sebastian Bach, *Sonaten und Partiten für Violine allein, BWV 1001-1006*, ed. Max Rostal (Leipzig: Peters, 1982).

¹⁹ Ludwig van Beethoven, *Sonaten für Klavier und Violine*, Fingersatz und Strichbezeichnungen von Hans-Martin Theopold und Max Rostal (München: G. Henle Verlag, 1978), v. 1.

²⁰ Faz-se necessária aqui uma observação com relação aos termos utilizados para designar tais obras musicais. Enquanto as peças de Rode são intituladas como ‘caprichos’, as de Kreutzer recebem tradicionalmente a designação de ‘estudos ou caprichos’. Dont intitulou suas peças como *Vorübungen* (algo como ‘Exercícios prévios’), apesar de estas serem pequenas peças musicais, e chamou a obra de Kreutzer e Rode com o termo derivado do francês *Etüden*. Como forma de padronização, no presente trabalho será priorizado o uso do termo em português ‘estudos’, concordando com a forma em geral mais utilizada na bibliografia consultada (cf. Flesch, *op. cit.*, p. 91; Kolneder, *op. cit.*, p. 356 et seq.).

²¹ Pierre Rode, *24 Caprichen*, ed. Max Rostal (Mainz: Schott, 1974).

²² Jakob Dont, *24 Studies Opus 37: Preparatory to Kreutzer and Rode Studies*, ed. Ivan Galamian (New York: International Music Company, 1967).

²³ Rodolphe Kreutzer, *42 Studies for Violin*, ed. Ivan Galamian (New York: International Music Company, 1963).

²⁴ Rodolphe Kreutzer, *42 Etüden oder Caprichen*, ed. Sándor Frigyes (Budapest: Editio Musica, 1960).

Capítulo 1

REVISÃO DE LITERATURA

Em seu livro *“The Art of Violin Playing”*, Carl Flesch destaca os estudos de Kreutzer, Rode e Dont como de suma importância²⁵. De fato, o texto é ilustrado por diversos exemplos musicais, muitos dos quais retirados dentre os estudos de Kreutzer, mas também dos de Rode e Dont. Flesch acreditava que os caprichos de Rode e Kreutzer continuariam a constituir sempre “o mais sólido fundamento da habilidade violinística”, ao contrário de coleções de estudos escritos por outros violinistas contemporâneos, como Gaviniès²⁶, Fiorillo²⁷ e Rovelli²⁸ – os quais, para Flesch, pareciam, “nos tempos atuais, muito menos úteis”. Flesch ainda cita os estudos de Dont como importantes complementos à obra de Kreutzer e Rode. Ainda segundo Flesch, Dont foi “o primeiro pedagogo [do violino] a tentar libertar a ciência do dedilhado da antiga maneira, e a direcioná-la a novos caminhos”²⁹.

Logo a seguir, no mesmo capítulo (intitulado *“Etude material”*), é interessante notar como Flesch trata da importância do aparecimento da obra pedagógica publicada por Otakar Ševčík³⁰: “Devemos reconhecer, neste

²⁵ Carl Flesch, *The Art of Violin Playing, Book 1* (New York: Carl Fischer, 2000), p. 91.

²⁶ Pierre Gaviniès, violinista, compositor e professor francês (1728 - 1800); cf. Silveira, *op. cit.*, p. 87.

²⁷ Federigo Fiorillo, violinista e compositor alemão de origem italiana (1755 - c. 1823); cf. Walter Kolneder, *The Amadeus Book of the Violin* (Portland: Amadeus Press, 1998), p. 365.

²⁸ Pietro Rovelli, violinista italiano (1793 - 1838); cf. Kolneder, *op. cit.*, p. 407.

²⁹ “[...] *the first pedagogue to try to free the science of fingering from the old routine, and to direct it into new paths.*” Flesch, *op. cit.*, p. 91 (Salvo menção em contrário, todas as traduções são do autor da dissertação).

³⁰ Violinista e professor de origem boêmia (1852 - 1934); cf. Alberto Bachmann, *An Encyclopedia of the Violin* (Mineola, NY: Dover, 2008), p. 399; Kolneder, *op. cit.*, p. 414-5.

aspecto, a extraordinária importância destas obras, as quais produziram uma reviravolta na área dos materiais para exercício”³¹.

Mais adiante, Flesch discorre sobre o bom aproveitamento que se pode fazer da obra de Ševčík, por este explorar variadamente as possibilidades técnicas do violino; porém contrasta o material publicado por Ševčík com os estudos tradicionais, pelo valor musical e estético presente nestes últimos:

Retornando a Sevcik [sic], é necessário estabelecer que, para nós, apenas sua atividade como escritor teórico é de interesse. A peculiaridade do método inventado por ele e o qual obstinadamente conduziu até suas últimas consequências, está no abandono, beirando a total exclusão de qualquer conteúdo musical em favor dos aspectos técnicos. Os estudos de Kreutzer, Rode e Dont são, apesar de tudo, composições musicais, enquanto Sevcik não tenta de fato dizer nada musical. Ele apenas pretende lidar com problemas técnicos, ignorando totalmente forma ou conteúdo musical. [...] Obviamente temos de reconhecer que, por causa do conteúdo musical dos antigos estudos, estudá-los será menos cansativo que as séries de notas intencionalmente “secas”, que são a marca da abordagem de Sevcik. É na área da fadiga intelectual que esta abordagem produz, que reside o perigo. [...] Eu estou convencido de que os benefícios e os danos dos exercícios de Sevcik dependem da dosagem.³²

³¹ “Let us recognize, at this point, the extraordinary importance of these works which produced an upheaval in the area of practice materials.” Flesch, *op. cit.*, p. 91.

³² “To return to Sevcik, it needs to be stated that for us, only his activity as a theoretical writer is of interest. The peculiarity of the method he invented and stubbornly pursued to its ultimate consequence, lies in the neglect, bordering on total exclusion, of any musical content in favor of the technical aspects. The etudes of Kreutzer, Rode and Dont are after all musical compositions, while Sevcik does not at all try to say anything musical. He only intends to deal with technical problems, totally ignoring form or musical content. [...] Of course we have to recognize that, because of the musical contents of the old etudes, studying them, will be less tiring than the intentionally ‘dry’ series of notes, which are the hallmarks of Sevcik’s approach. It is in the area of intellectual fatigue which this approach produces, that its danger lies. [...] I am convinced that the benefits and detriments of Sevcik’s exercises depends [sic] on the dosage.” Flesch, *op. cit.*, p. 92.

Da obra de Dont, Flesch cita especificamente apenas o Opus 35³³. A importância do Opus 37 pode ser investigada em outras publicações. O violinista e pedagogo húngaro Leopold Auer³⁴, em seu pequeno livro *“Violin Playing as I Teach It”*³⁵, dá um importante depoimento sobre sua experiência como aluno particular de Dont em Viena. Antes desse período, ao estudar por dois anos em Budapeste, Auer³⁶ declara não se lembrar de ter praticado estudos de Kreutzer e Rode, mas sim de violinistas como Rovelli e Bériot³⁷. Porém, após sua mudança para a capital austríaca, Auer declara sobre Dont, seu papel como professor, e sua relação com a prática de estudos:

Foi devido à rara habilidade do Sr. Dont como professor, e graças ao interesse que ele teve por mim, que então eu realmente comecei a compreender o verdadeiro caráter do violino, e ao mesmo tempo começar a ter certa noção de quão difícil é realmente dominar o instrumento. Foi Dont quem dispôs as bases da técnica as quais eu adquiri posteriormente; até começar a estudar com ele, eu estive tateando sozinho na escuridão, andando de um aspecto técnico a outro. Ele me guiou na minha prática de seus próprios estudos preparatórios para os *Études* de Kreutzer e Rode (*Vorübungen zu den Kreutzer und Rode Étuden*), sem me permitir negligenciar as escalas, e gradualmente me introduziu aos vinte e quatro *Caprices* de Dont, agora usados por todo o mundo violinístico, mas naquele tempo, quando eu estava aprendendo a tocá-los (entre 1855-1856), quase inteiramente desconhecidos.³⁸

³³ Jakob Dont, *Etüden und Caprichen, Opus 35*, ed. Max Rostal (Mainz: Schott, 1971).

³⁴ Violinista e professor húngaro (1845 - 1930); cf. Silvela, *op. cit.*, p. 203.

³⁵ Leopold Auer, *Violin Playing as I Teach It* (New York: Barnes & Noble, 2003).

³⁶ Ibid., p. 3.

³⁷ Charles-Auguste de Bériot, violinista, compositor e professor belga (1802 - 1870).

³⁸ *“It was due to M. Dont’s rare skill as a teacher, and thanks to the interest he took in me, that I now really began to grasp and to understand the true character of the violin, and at the same time began to get some inkling of how very difficult it really is to master the instrument. It was Dont who laid the foundation for the technique which I acquired later on; for until I began to study with him, I had been groping alone in darkness, feeling my way from one technical point to another. He guided me in my practice of his own preparatory studies for the Kreutzer and Rode Études (Vorübungen zu den Kreutzer und Rode Étuden), without allowing me to neglect the scales, and gradually introduced me to Dont’s twenty-four Caprices, now used*

Posteriormente, Auer também revela que, ao estudar com Joseph Joachim³⁹, praticou determinados estudos de Kreutzer, com o objetivo de fortalecer seu terceiro dedo, que era, segundo ele, “naturalmente um pouco fraco”.⁴⁰ Esta passagem revela um importante indício da maneira como Joachim planejava pedagogicamente a aplicabilidade dos estudos para violino.

Outro importante violinista húngaro, porém de uma geração mais recente, Joseph Szigeti⁴¹ comenta seu ponto de vista com respeito aos estudos de Kreutzer em seu livro “Szigeti on the Violin”⁴², além de apresentar um relevante fato a respeito de Arnold Rosé⁴³:

Os Estudos de Kreutzer foram uma influência chave nos fundamentos do meu equipamento. Atualmente eles são considerados por alguns como uma etapa que se utiliza, mas que se pode posteriormente dar-se ao luxo de descartar. Vejo isto quando virtuosos feitos e ganhadores de prêmios em competições internacionais vêm me consultar. Quando eu sugiro que eles toquem um desses *études* de memória e improvisem uma das inúmeras variantes que todo violinista deveria ser capaz de inventar para si quando encontra certa dificuldade em uma das grandes obras, antigas ou contemporâneas, surge uma expressão pálida em suas faces. Para eles ‘Kreutzer’ significa algo há muito esquecido em seus passados. Mas quando, nos anos 1930, enquanto me tratava em um spa austríaco, visitei Arnold Rosé, um velho mestre, *spalla* de Mahler e um dos grandes líderes de quarteto da virada do século, eu o encontrei com os Estudos de Kreutzer apoiado diante dele sobre a cornija da lareira, praticando-os. Àquela época ele tinha bem mais que setenta anos.⁴⁴

throughout the violinistic world, but at the time when I was learning to play them (between 1855-1856) almost entirely unknown.” Auer, op. cit., p. 3-4.

³⁹ Violinista húngaro, um dos mais importantes do século XIX, além de compositor, professor e maestro (1831 - 1907); cf. Bachmann, *op. cit.*, p. 368; Kolneder, *op. cit.*, p. 411-3.

⁴⁰ Auer, *op. cit.*, p. 10.

⁴¹ Violinista e professor húngaro (1892 - 1973).

⁴² Joseph Szigeti, *Szigeti on the Violin* (New York: Dover, 1979).

⁴³ Violinista de origem austríaca (1863 - 1946).

⁴⁴ “*The Kreutzer Etudes were a key influence in the formation of my equipment. They are considered by some nowadays as a stepping-stone that one uses but can later afford to*

Szigeti também faz referência, nesse mesmo livro, à outra coleção de estudos de Kreutzer, eventualmente chamados de ‘dezenove Estudos’, os quais são “praticamente desconhecidos”, segundo o próprio Szigeti⁴⁵, mas que pelo visto para ele também representavam uma importante coleção, ao lado dos célebres ‘quarenta e dois Estudos’.

Diversos outros violinistas, de diversas épocas, fizeram importantes considerações a respeito de suas experiências e de sua relação com os estudos escritos pelos compositores tratados neste trabalho. Sem nos estendermos demasiadamente neste campo, serão mostrados mais alguns depoimentos, colhidos da obra de Frederick Martens, intitulada originalmente “*Violin Mastery: Talks with Master Violinists and Teachers*”⁴⁶. Este livro trata basicamente de depoimentos e entrevistas com diversos importantes violinistas do início do Século XX. Muitos deles destacam a importância da prática de estudos, principalmente dos de Kreutzer, que podem ser resumidos com o depoimento de Alexander Saslavsky:

“Assim que o discípulo é capaz, ele deveria dedicar-se ao Kreutzer e apegar-se a ele assim como o devoto faz com sua Bíblia. Qualquer um que for capaz de

discard. I see this when finished virtuosi and prize-winners at international competitions come to consult me. When I suggest that they play one of these études from memory and improvise one of the innumerable variants that every violinist should be able to invent for himself when he encounters some difficulty in one of the masterpieces, old or contemporary, there is a blank look on their faces. To them ‘Kreutzer’ means something long forgotten in their past. But when, in the 1930s, while taking the cure in an Austrian spa, I dropped in on Arnold Rosé, an old master, Mahler’s concertmaster and one of the great quartet leaders of the turn of the century, I found him with the Kreutzer Etudes propped up before him on the mantelpiece, practicing them. At that time he was well over seventy.” Szigeti, op. cit., p. 7.

⁴⁵ Ibid., p. 75.

⁴⁶ A edição aqui consultada, mais recente, utiliza outro título, apesar de se tratar da mesma obra. Frederick H. Martens, ed., *Violin Mastery: Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and others* (Mineola, NY: Dover, 2006).

tocar os '42 Exercícios' como eles devem ser tocados pode ser chamado de um violinista equilibrado."⁴⁷

David Hochstein, como ex-aluno de Ševčík, destaca que este, “em adição aos seus próprios ótimos métodos e exercícios, também usava Gaviniès, Dont, Rode, Kreutzer, aplicando em seus estudos suas próprias ideias.”⁴⁸ Leon Sametini⁴⁹ destaca o valor musical dos caprichos de Rode, mencionando inclusive que costumava transformá-los em peças de concerto⁵⁰. E Thibaud⁵¹ cita a maneira como Marsick⁵² aplicava os estudos para seus alunos: “Em cada uma das aulas que eu tinha com ele no Conservatório (íamos ter aulas com ele três vezes na semana), ele me passava um novo *étude* – Gaviniès, Rode, Fiorillo, Dont – para preparar para a próxima aula. Nós também estudamos todos os de Paganini, e obras de Ernst e Spohr⁵³.”⁵⁴

Além dos depoimentos apresentados, é importante citar aqui algumas das publicações que tratam da forma de se considerar a prática de estudos para violino, dentre os diversos trabalhos do gênero. O livro publicado por Benjamin Cutter⁵⁵, traz explanações e alguns exemplos musicais, com o

⁴⁷ "As soon as the pupil is able, he should take up Kreutzer and stick to him as the devotee does to his Bible. Any one who can play the '42 Exercises' as they should be played may be called a well-balanced violinist." Martens, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁸ "In addition to his own fine method and exercises, he also used Gaviniès [sic], Dont, Rode, Kreutzer, applying in their studies ideas of his own." Martens, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁹ Ibid., p. 123.

⁵⁰ Neste contexto, é interessante notar que há ao menos duas gravações completas dos Caprichos de Rode, incluindo a gravação feita pelo violinista americano Oscar Shumsky (1917 - 2000), além de um dos estudos (nº 18) gravado por Jacques Thibaud.

⁵¹ Jacques Thibaud, violinista francês (1880 - 1953).

⁵² Martin Pierre Marsick, violinista e professor belga (1847 - 1924).

⁵³ Louis (Ludwig) Spohr, violinista, compositor e maestro alemão (1784 - 1859).

⁵⁴ "At each of the lessons I took from him at the Conservatoire (we went to him three days a week), he would give me a new *étude* – Gaviniès, Rode, Fiorillo, Dont – to prepare for the next lesson. We also studied all of Paganini, and works by Ernst and Spohr." Martens, *op. cit.*, p. 160.

⁵⁵ Benjamin Cutter, *How to Study Kreutzer* (Boston: Oliver Ditson Company, 1903).

objetivo de auxiliar na prática dos estudos de Kreutzer. Cutter⁵⁶ ainda cita duas obras do mesmo gênero, consultadas por ele para a elaboração de seu próprio trabalho: “*Ueber Rudolph Kreutzer’s Etueden*”, de Carl Hering, e “*L’Art de travailler les Etudes de Kreutzer*”, de Massart⁵⁷, aluno preferido de Kreutzer, trabalho este considerado por Cutter como uma obra de “inigualável excelência”. Segundo citado por Gustav Saenger no livro de Martens⁵⁸, esta obra contém “nada menos que quatrocentos e doze exemplos especialmente escritos para auxiliar o estudante a dominar os estudos no espírito de seu compositor.”⁵⁹ Ainda é interessante citar outra obra, posterior à de Cutter, intitulada “*Kreutzer and his Studies*”⁶⁰ publicada por Somerville como parte da coleção de livros da revista “*The Strad*”.

Além do próprio Opus 37 de Dont, tratado aqui e com o subtítulo “Exercícios Preliminares aos Estudos de Kreutzer e Rode”, e da obra publicada por Massart citada anteriormente, existem diversas outras coleções de estudos e exercícios com o propósito de auxiliar a prática dos estudos compostos pelos grandes violinistas, sobretudo os de Kreutzer; Kolneder⁶¹ cita obras deste gênero publicadas por diversos autores, cabendo aqui destacar, como exemplo, os 24 Estudos, Opus 33⁶² de Blumenstengel, com o subtítulo original de “*Préparatoires aux études de Kreutzer*”, sendo obra de formato muito semelhante ao Opus 37 de Dont.

⁵⁶ Ibid., iv.

⁵⁷ Lambert Massart, violinista belga, um dos mais importantes professores do século XIX (1811 - 1892); cf. Silvela, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁸ Martens, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁹ “*It contains no less than four hundred and twelve examples specially designed to aid the student to master the Etudes in the spirit of their composer.*” Martens, *op. cit.*, p. 171.

⁶⁰ I. M. Somerville, *Kreutzer and his Studies* (London: The Strad Library, 1924).

⁶¹ Kolneder, *op. cit.*, p. 359-60.

⁶² Albrecht Blumenstengel, *24 Exercises, Op. 33 – Preparatory Studies to Kreutzer* (New York: Carl Fischer, 1911).

Também cabe citar algumas dentre as diversas compilações de estudos publicadas, que incluem estudos ou adaptações de estudos compostos por Kreutzer, Rode e Dont, como a obra publicada por Saenger e intitulada “*The Violinist’s Daily Companion – One Hundred and Twenty-Five Exercises, Studies and Extracts for the Violin*”⁶³ e as obras intituladas “*Estudios abreviados*”⁶⁴, publicadas na Espanha por Luis Soler Realp, violinista radicado no Brasil.

Com relação à pesquisa acadêmica, é possível afirmar que, ao contrário da tradição em outros países, a produção bibliográfica acadêmica brasileira tem contemplado pouco a pesquisa relacionada às obras intituladas ‘estudos’ para instrumentos de cordas friccionadas, como se pode observar em um levantamento feito sobre a pesquisa acadêmica relacionada ao ensino da performance musical no Brasil⁶⁵. Dos trabalhos de pós-graduação de instituições brasileiras de ensino superior de música mais relacionados com o tema desta pesquisa, pode-se destacar a dissertação de mestrado de Cássio Henrique Ribeiro Martins. Sob outro aspecto, a dissertação de mestrado de Mayra Stela Dunin Pedrosa trata de objetivo similar ao desta pesquisa, ao investigar a aplicabilidade de estudos no repertório orquestral para contrabaixo. A relevância do presente trabalho está, então, na possibilidade de se ampliar a pesquisa brasileira relacionada à prática e à aplicabilidade das obras intituladas ‘estudos’.

⁶³ Gustav Saenger, compil., *The Violinist’s Daily Companion – One Hundred and Twenty-Five Exercises, Studies and Extracts for the Violin* (New York: Carl Fischer, 1909).

⁶⁴ Luis Soler Realp, *Grandes maestros del violín – estudios abreviados* (Madrid: Real Musical, 1993), 3 v.

⁶⁵ Daniel Lemos Cerqueira, “Levantamento de Teses e Dissertações sobre o Ensino da Performance Musical no Brasil”, http://musica.ufma.br/ensaio/trab/ext_2011-1_levantamentoensinperformance.doc (acessado em 1º de Junho de 2012).

Previamente ao capítulo que trata especificamente da aplicabilidade dos estudos, é importante apresentar uma contextualização do surgimento das obras selecionadas, como forma de, mais uma vez, constatar sua importância, agora no contexto histórico. O capítulo seguinte tratará de tal assunto.

Capítulo 2

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DAS OBRAS SELECIONADAS DE KREUTZER, RODE E DONT

A Escola Francesa de violino

Ao se discutir sobre a obra pedagógica de Rodolphe Kreutzer e Pierre Rode no contexto histórico, não se pode deixar de mencionar a figura de Giovanni Battista Viotti, este a grande influência para toda uma geração de violinistas-compositores radicados em Paris. Não apenas isto, mas como opina Bachmann⁶⁶, Viotti seria também a origem de todas as correntes violinísticas estabelecidas posteriormente. Aluno de Pugnani⁶⁷, em 1782 Viotti estabeleceu-se em Paris – então um dos grandes centros musicais – após uma série de concertos extremamente bem sucedidos; torna-se então uma figura ‘multifuncional’, organizando apresentações, ensinando, excursionando como solista, participando como músico de câmara, e se tornando, segundo Ratner⁶⁸, um dos principais compositores que residiam em Paris à época. De acordo com Kolneder⁶⁹, “em Paris, Viotti era considerado o grande violinista de seu tempo, enaltecido pela sua técnica segura combinada com profundidade de sentimento e bom gosto”⁷⁰.

⁶⁶ Alberto Bachmann, *An Encyclopedia of the Violin* (Mineola, NY: Dover, 2008), p. 159.

⁶⁷ Gaetano Pugnani, violinista e professor italiano (1731 - 1798); cf. Silvela, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁸ Leonard Ratner, *Classic Music – Expression, Form and Style* (New York: Schirmer, 1980), p. 360.

⁶⁹ Walter Kolneder, *The Amadeus Book of the Violin* (Portland: Amadeus Press, 1998), p. 364.

⁷⁰ “In Paris, Viotti had been considered the greatest violinist of his time, praised for his secure technique combined with depth of feeling and good taste.” Kolneder, *op. cit.*, p. 364.

A importância de Viotti se deve ao fato de este representar uma espécie de fusão entre a música francesa e a italiana, tanto em relação a aspectos estilísticos⁷¹ quanto à técnica violinística⁷². A quase totalidade de suas obras foi composta para o violino; sendo ‘especialista’ em quartetos de cordas, contribuiu imensamente para a popularidade do gênero, assim como outros compositores estabelecidos em Paris (Kreutzer, por exemplo, aqui incluído), que também compuseram grande número de obras para esta formação⁷³. Seus concertos para violino, bem como os compostos por seus discípulos, representam o auge da forma no final do século XVIII, e são caracterizados por frequentemente terem “um sabor francês, com declamação ampla e simples, compartilhando atenção com brilhante ornamentação à maneira italiana”⁷⁴. Viotti é também uma importante figura relacionada ao desenvolvimento do novo modelo de arco fabricado por François Xavier Tourte, entre 1780 e 1790. Para tal feito revolucionário – um modelo de arco que se estabeleceu até os dias de hoje, comparável ao modelo de violino estabelecido por Stradivari –, Tourte muito provavelmente teve o aconselhamento de Viotti⁷⁵; o que se sabe com certeza é que Viotti foi o primeiro grande intérprete a utilizar em público o novo arco⁷⁶, podendo assim explorá-lo e testar suas novas possibilidades técnicas.

⁷¹ Kolneder, *op. cit.*, p. 352.

⁷² Bruce R. Schueneman, *The French Violin School – Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and Their Contemporaries* (Kingsville: The Lyre of Orpheus Press, 2002), p. 1.

⁷³ Ratner, *op. cit.*, p. 126-8.

⁷⁴ “[...] a French flavor, with broad and simple declamation sharing attention with brilliant Italianate figurations.” Ratner, *op. cit.*, p. 352.

⁷⁵ Kolneder afirma que “apenas um violinista cujo estilo de interpretação musical coloca grandes exigências sobre o arco poderia ter sido capaz de identificar as mudanças estruturais requeridas.” Kolneder, *op. cit.*, p. 236.

⁷⁶ Schueneman, *op. cit.*, p. 13.

Mesmo não tendo publicado um método próprio de ensino, Viotti é reconhecido como um grande professor⁷⁷. Dentre seus discípulos, destaca-se, além de Kreutzer⁷⁸ e Rode, a figura de Pierre Baillot⁷⁹. Os três tornaram-se as figuras centrais da chamada ‘escola francesa de violino’: além de reconhecidos como grandes solistas e cameristas, pela “técnica de arco bem desenvolvida e som saudável, vigoroso e nobre caracterizaram o modo de tocar de Kreutzer, Baillot e Rode”, como comenta Kolneder⁸⁰, todos tiveram cargos de professor no então emergente Conservatório de Paris⁸¹ (fundado em 1795⁸²), para o qual escreveram “*Méthode de violon*”, o manual de violino oficial do Conservatório. Décadas mais tarde, Baillot publica uma revisão do “*Méthode*”, intitulada “*L’art du Violon*”, tornando-se sua maior contribuição para a posteridade⁸³.

Os “42 Estudos ou Caprichos” de Rodolphe Kreutzer

Não se pode dizer, exatamente, que Kreutzer foi o criador do “estudo para violino”, mas tanto sua obra “*Étude ou caprices*”, publicada pela primeira vez provavelmente em 1798 ou 1799⁸⁴, quanto a de Fiorillo, intitulada “*Étude*

⁷⁷ Bachmann, *op. cit.*, p. 158.

⁷⁸ Kreutzer provavelmente não foi aluno direto de Viotti, apesar de Kolneder (*op. cit.*, p. 399) aventar esta possibilidade. Sobre a figura de Kreutzer como discípulo de Viotti, Silvela comenta: “a influência de Viotti [sobre Kreutzer] foi tamanha que temos de considerá-lo, ao menos, como um de seus discípulos.” Zdenko Silvela, *A New History of Violin Playing* ([Boca Raton]: Universal Publishers, 2001), p. 107.

⁷⁹ Pierre Marie François de Sales Baillot, violinista, professor e compositor francês (1771 - 1842).

⁸⁰ “Well-developed bowing and a healthy, vigorous, noble tone characterized the playing of Kreutzer, Baillot, and Rode.” Kolneder, *op. cit.*, p. 400.

⁸¹ Schueneman, *op. cit.*, p. 4.

⁸² Silvela, *op. cit.*, p. 107.

⁸³ Schueneman, *op. cit.*, p. 5.

⁸⁴ Kolneder, *op. cit.*, p. 358.

por le violon, formant 36 caprices”⁸⁵, de 1790⁸⁶, são dois antigos exemplos do gênero, ambos ainda muito utilizados no mundo violinístico. Kolneder atesta para o fato de que ambos usaram o termo *étude* no singular, sugerindo seu uso não a cada uma das peças individualmente, mas a todo o conjunto da obra, como um “compêndio ao estudo do violino”⁸⁷. A utilização do termo *étude* a cada peça isoladamente seria, portanto, posterior.

Inicialmente foram publicados quarenta estudos divididos em dois volumes; segundo Kolneder⁸⁸, edições diversas (com e sem a supervisão de Kreutzer) publicadas já nos anos subsequentes trouxeram ordenação diferente, bem como substituição de dois estudos, e o primeiro a publicar a coleção completa de quarenta e dois estudos teria sido Vieuxtemps⁸⁹. Apesar de existir uma numeração tradicional – aqui representada pela edição de Galamian –, diversas edições citadas por Cutter⁹⁰ em sua publicação trazem numeração diferente, assim como a edição de Sándor, também aqui utilizada.

O conjunto dos estudos é bastante diversificado, organizado de maneira tecnicamente sequencial, com algumas interpolações. A parte central da obra é caracterizada por diversos estudos que tratam da técnica de trinado, enquanto que os últimos (a partir do nº 32) abordam intervalos harmônicos (comumente chamados na técnica violinística, em português, como ‘notas duplas’⁹¹). Kreutzer não explora muito o lirismo, e pode-se dizer que alguns estudos se

⁸⁵ Federigo Fiorillo, *Etude de violon formant 36 Caprices*, ed. Ferdinand David (Leipzig: Bartholf Senff, [ca. 1850]).

⁸⁶ Kolneder, *op. cit.*, p. 353.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 358.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 358-9.

⁸⁹ Henri Vieuxtemps, violinista e compositor belga (1820 - 1881).

⁹⁰ Benjamin Cutter, *How to Study Kreutzer* (Boston: Oliver Ditson Company, 1903), p. 3.

⁹¹ O termo comumente usado em inglês é ‘double-stops’; cf. Carl Flesch, *The Art of Violin Playing, Book 1* (New York: Carl Fischer, 2000), p. 7.

assemelham mais a exercícios que a estudos propriamente ditos – mesmo que, em todos, haja intenção musical. Por outro lado, alguns estudos são particularmente interessantes: para Kolneder⁹², o de nº 17 é um exemplo da “abordagem imaginativa” de Kreutzer como compositor, enquanto o último estudo seria “tão diferente do habitual que se poderia chamá-lo de ‘composição’ [ao invés de ‘estudo’]”⁹³. Tais exemplos mostram a “vitalidade” dos estudos de Kreutzer, e como ele “soube apresentar procedimentos musicais básicos de modo violinisticamente efetivo”⁹⁴.

Os “24 Caprichos” de Pierre Rode

A obra de Rode intitulada “*24 Caprices em forme d’études dans les 24 tons de La gamme*” foi publicada em Paris por volta do ano de 1813⁹⁵. Segundo Kolneder⁹⁶, estes estudos “assemelham-se a composições solo” – isto é, têm caráter de peças de concerto. Talvez tenham sido de fato pensados desta maneira; Schueneman⁹⁷ alega que os caprichos de Rode, em um curto período de anos, seriam obscurecidos pelos caprichos de Paganini.

Seja como for, esta coleção de estudos tornou-se, com o tempo, importante obra de cunho pedagógico. Lidam menos com questões de técnica básica que os estudos de Kreutzer⁹⁸, sendo para Schuneman “maravilhosos e

⁹² Kolneder, *op. cit.*, p. 359.

⁹³ “Kreutzer’s last etude is so different from the usual ones that one might rather call it a ‘composition’.” Kolneder, *op. cit.*, p. 437.

⁹⁴ “[Kreutzer] knew how to present basic musical procedures in an effective violinistic way”. Kolneder, *op. cit.*, p. 359.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 451.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 455.

⁹⁷ Schueneman, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁸ Kolneder, *op. cit.*, p. 455.

melodiosos exercícios”⁹⁹; Rostal os considera como “de grande valor para a educação da sonoridade no violino”¹⁰⁰. Para Kolneder, “os estudos de Rode, com respeito ao seu conteúdo musical, são representativos de sua era, mais do que os estudos de Kreutzer”¹⁰¹. Ainda segundo Kolneder¹⁰², Bach parece ter sido o modelo de Rode para esta coleção, já que se trata de vinte e quatro peças em todas as tonalidades¹⁰³, além de destacar os “valiosos” três estudos em posições fixas¹⁰⁴, aspecto não abordado no corpo de estudos de Kreutzer.

Jakob Dont

A influência dos três professores de violino do Conservatório de Paris logo se estendeu a toda Europa. Bériot, por exemplo, instruído por um aluno de Viotti e também por Baillot por um curto período, é considerado o fundador da ‘escola franco-belga’, ao passar a lecionar no Conservatório de Bruxelas¹⁰⁵; outro exemplo é Massart, aluno de Kreutzer, um dos mais importantes professores de violino do século XIX, ao lecionar no Conservatório de Paris por quarenta e sete anos¹⁰⁶.

Um aluno de Rode, Joseph Böhm¹⁰⁷, foi professor no Conservatório de Viena (*“Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde”*) por quase trinta

⁹⁹ Schueneman, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁰ “[...] of the greatest value for a sound education on the violin.” Max Rostal, “Preface”, in Pierre Rode, *24 Caprichen* (Mainz: Schott, 1974), p. 5.

¹⁰¹ “Rode’s etudes, in regard to their musical content, are representative of their era, more so than Kreutzer’s”. Kolneder, *op. cit.*, p. 455.

¹⁰² Id.

¹⁰³ Kolneder cita indiretamente o “Cravo Bem Temperado”; cf. Kolneder, *op. cit.*, p. 455.

¹⁰⁴ Id.

¹⁰⁵ Silvela, *op. cit.*, p. 135-6.

¹⁰⁶ Bachmann, *op. cit.*, p. 378.

¹⁰⁷ Violinista e professor húngaro (1795 - 1876); cf. Silvela, *op. cit.*, p. 134.

anos, onde formou importantes violinistas como Joachim, Ernst e Dont¹⁰⁸. Jakob Dont, ao contrário de Joachim e Ernst, renunciou a uma carreira como solista (em função de um mal resolvido pavor pelo palco), satisfazendo-se como professor e como camerista¹⁰⁹. É curioso que sua fama posterior se deva basicamente a um aluno, Leopold Auer, e a uma importante publicação (*“Etüden und Caprichen”*, Opus 35), já que, além de um professor com longos anos de carreira, Dont foi também um prolífico compositor, publicando não apenas muitas obras pedagógicas¹¹⁰, mas também peças diversas para violino, para piano e mesmo para canto.

Os “24 Exercícios Preparatórios aos Estudos de Kreutzer e Rode”

O título desta obra, publicada antes de 1848¹¹¹, poderia sugerir que se tratasse de pequenos exercícios direcionados especificamente à execução dos estudos de Kreutzer e de Rode. Entretanto os tais *“Vorübungen”*, tais como os estudos de Kreutzer e de Rode, são peças musicais completas, que normalmente abordam determinado aspecto técnico. Neste sentido, o formato destas peças é muito próximo ao do célebre Opus 35 do mesmo autor, com exceção do fato de que, nesta obra, exige-se tecnicamente muito mais do violinista. Algumas edições posteriores substituíram o termo ‘exercícios’ por

¹⁰⁸ Kolneder, *op. cit.*, p. 405.

¹⁰⁹ Id.

¹¹⁰ Segundo Rostal, mais de cinquenta obras pedagógicas de Dont são conhecidas. Max Rostal, “Jacob Dont”, in Jakob Dont, *Etüden und Caprichen, Opus 35* (Mainz: Schott, 1971), p. 3.

¹¹¹ Kolneder, *op. cit.*, p. 452.

‘estudos’, como a edição americana aqui utilizada, em que Galamian utiliza o termo *studies*.

Por outro lado, a relação entre estes ‘exercícios preparatórios’ e os estudos de Kreutzer e Rode não é exatamente direta. Dont não trabalha aqui exatamente os mesmos aspectos técnicos que Kreutzer e Rode, apesar de alguns estudos serem semelhantes (os de nº 3 e 23 de Dont se assemelham, de certo modo, aos de nº 8 e 36 de Kreutzer, respectivamente). Dont não aborda tanto a questão do trinado como Kreutzer ou do *cantabile* como Rode; aborda, porém, outros aspectos técnicos, não tão presentes no corpo de estudos de Kreutzer e Rode: Dont lida muito mais com *legato* e suas combinações, por exemplo. É interessante notar que, dentre os últimos cinco estudos, três tratam de notas duplas, assim como os últimos estudos de Kreutzer; porém não se pode dizer que são ‘preparatórios’ aos estudos de Kreutzer que abordam o mesmo aspecto técnico, já que são tão ou mais complexos (em termos de dificuldade técnica) que os estudos de notas duplas de Kreutzer. À parte estas três exceções, de fato são estudos de menor complexidade que os tradicionais estudos de Kreutzer e de Rode, mesmo que abordem aspectos técnicos diferentes – talvez um dos objetivos de Dont, aqui, fosse o de apresentar uma espécie de complementação prévia ao corpo de estudos de Kreutzer e de Rode.

O presente capítulo apresentou uma contextualização do surgimento das obras selecionadas, permitindo assim constatar sua importância no contexto histórico. Foi abordada a Escola Francesa, mais especificamente nos aspectos

relacionados às obras pedagógicas a Kreutzer e Rode, bem como a contribuição posterior de Dont neste campo.

Em continuidade, segue a parte de aplicabilidade dos estudos, investigando as possibilidades de relacionar as três obras aqui contextualizadas com o repertório selecionado.

Capítulo 3

SELEÇÃO DE REPERTÓRIO E APLICABILIDADE DOS ESTUDOS

Viotti: Concerto nº 22, 1º movimento

Dos vinte e nove concertos para violino e orquestra compostos por Giovanni Battista Viotti, o que se estabeleceu de forma mais evidente no repertório é o de nº 22 em Lá menor, composto em 1793, ainda frequentemente estudado por violinistas principalmente em fase profissionalizante. A despeito deste fato, não só foi uma peça do repertório de concerto de violinistas como Ysaÿe e Kreisler¹¹², como também admirado por compositores como Brahms¹¹³. Szigeti relata que o estudou quando era aluno de Hubay¹¹⁴, e destaca sobre como determinada passagem deste concerto¹¹⁵ pode servir de referência ao aluno sobre a importância dos aspectos timbrísticos¹¹⁶.

Não apenas esta passagem, mas diversas outras no concerto dizem respeito a aspectos importantes no trabalho de construção da performance por parte do instrumentista.

No contexto deste trabalho, as passagens aqui escolhidas representam aspectos bastante característicos do primeiro movimento da obra, a saber:

¹¹² Joseph Szigeti, *Szigeti on the Violin* (New York: Dover, 1979), p. 11.

¹¹³ Ibid., p. 4.

¹¹⁴ Jenő Hubay, violinista, compositor e professor húngaro (1858 - 1937).

¹¹⁵ Szigeti cita determinado compasso do Concerto de Viotti em que duas notas de mesma altura são executadas em cordas diferentes do violino, sendo portanto diferentes timbristicamente. Szigeti, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁶ No original, 'tone colour'.

- diversas passagens envolvendo sequências de trinados;
- algumas passagens envolvendo salto sobre cordas;
- passagens que apresentam sequências de intervalos harmônicos ('notas duplas').

A Tabela 1 mostra em quais compassos do primeiro movimento aparecem tais características.

Tabela 1. Passagens selecionadas e seus aspectos técnicos particulares do Concerto nº 22 de Viotti, 1º mov.

Compassos	Características técnicas
106, 108, 117-118, 210-213, 215, 218	sequências de trinados
132-135, 254-257, 278	sequência de semicolcheias saltando sobre cordas
140-148, 151-153, 186-192, 194-200, 260-268, 274-276	notas duplas (intervalos harmônicos)

Sequências de trinados

Os compassos de número 106, 108, 210 e 212 envolvem trechos de notas descendentes combinados com trinados, como destaca a Figura 1.

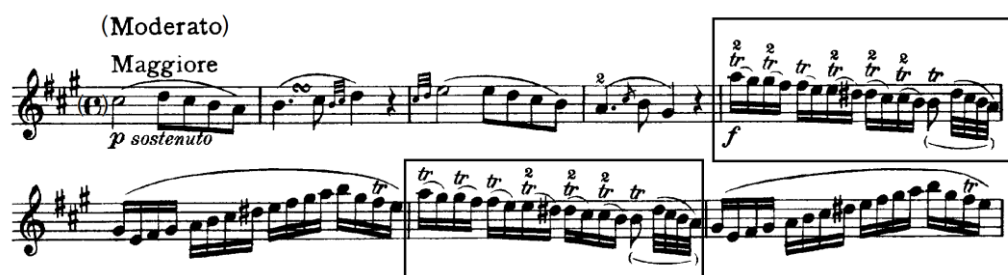


Fig. 1. Viotti, Concerto n° 22, 1º mov., comp. 102-109.

Um dos estudos mais simples que trata do mecanismo do trinado, dentre os livros abordados, é o de n° 11 de Dont. Trata-se de um estudo de *legato* em semicolcheias, cujo andamento descrito é *Allegro comodo*. Nenhum trinado propriamente dito aparece no estudo, mas em determinados trechos, sobretudo em escalas descendentes, aparecem ornamentos curtos (*acciacaturas*).



Fig. 2. Dont, n° 11: comp. 1-8.

O estudo apresenta a indicação: “para a prática do mordente e da appoggiatura”, e é feita a sugestão para que as passagens do estudo com ornamento também sejam executadas da forma mostrada na Figura 3.

For practice of the Mordente and Appoggiatura.
 Pour l'étude du mordant et de l'appoggiature.



Fig. 3. Dont, nº 11: execução alternativa.

Um dos estudos do livro de Kreutzer especialmente recomendado por Cutter¹¹⁷ – bastante representativo da técnica de trinado, dentre os diversos estudos de Kreutzer que tratam do assunto – é o de nº 20. Trata-se de mais um estudo em *Allegro* e em semicolcheias, trabalhando articulação descendente em posição fixa, também ao conjugar trinados com escalas descendentes (Figura 4).



Fig. 4. Kreutzer nº 20: comp. 1-5.

¹¹⁷ Benjamin Cutter, *How to Study Kreutzer* (Boston: Oliver Ditson Company, 1903), p. 39.

Sándor¹¹⁸ sugere que a execução inicial deste estudo¹¹⁹ seja em *détaché* e sem qualquer trinado, e em seguida acrescentando uma apogiatura dupla (Figura 5).



Fig. 5. Kreutzer nº 20: processos preliminares de execução sugeridos por Sándor.

Conforme o processo apresentando, tanto para o estudo de Dont quanto para o de Kreutzer, a passagem em questão poderia ser inicialmente exercitada sem qualquer trinado. A execução final da passagem, para as semicolcheias, poderia ser realizada executando-se o trinado na forma de um mordente (Figura 6), principalmente se a velocidade final do movimento for relativamente rápida.



Fig. 6. Viotti, Concerto nº 22, 1º mov., comp. 106: sugestão de execução final.

¹¹⁸ Rodolphe Kreutzer, *42 Etüden oder Caprichen*, ed. Sándor Frigyes (Budapest: Editio Musica, 1960), p. 32.

¹¹⁹ nº 19 na edição de Sándor. Kreutzer (1960), *op. cit.*, p. 32.

Outra possibilidade é a execução sugerida no início do Estudo 15 de Dont, este também um estudo em legato com trinados em escala descendente (Figura 7):



Fig. 7. Dont nº 15: comp. 1-6.

Similares ao trecho tratado anteriormente, os compassos 210 e 212 aparecem alternados com compassos em que aparecem combinados ritmo pontuado e trinados (compassos 211 e 213).



Fig. 8. Viotti, Concerto nº 22, 1º mov., comp. 210-213.

Tais compassos, assim como os tratados anteriormente, podem ser estudados, conforme sugere Fischer¹²⁰ para esta passagem, primeiramente

¹²⁰ Simon Fischer, *Practice* (London: Peters, 2006), p. 127.

excluindo-se o trinado, então acrescentando a resolução (entre parênteses na Figura 8) e por fim fazendo todo o trinado, na forma de um mordente (Figura 9).



Fig. 9. Viotti, Concerto nº 22, 1º mov., comp. 211: sugestões de exercícios preparatórios adaptados das sugestões de Fischer (a e b) e sugestão de execução final (c).

Em um trecho similar encontrado no Capricho nº 4 de Rode, porém sem o ritmo pontuado, Rostal sugere que a resolução do trinado na colcheia seja por meio de uma quiáltera de seis notas, começando pela nota superior (Figura 10).



Fig. 10. Rode nº 4: comp. 35 e execução sugerida por Rostal para o trinado.

Conforme a sugestão em quiáltera da Figura 10, a execução do trinado com resolução poderia se dar por uma quiáltera de cinco notas (no caso de se começar o trinado com a nota real) ou de seis notas (no caso de se começar com a nota superior), conforme exemplificado na Figura 11.

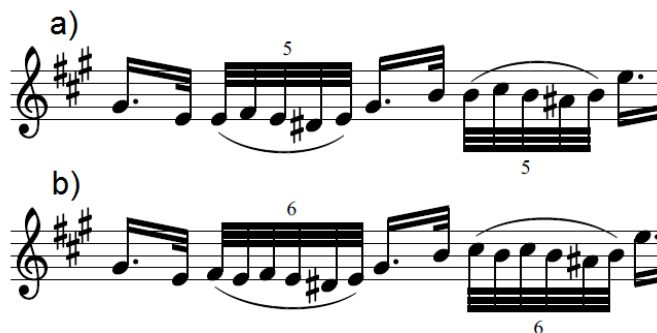


Fig. 11. Viotti, Concerto nº 22, 1º mov., comp. 211 (1º metade): sugestões de execução final em quiálteras.

Como forma de trabalhar previamente o mecanismo do trinado, pode-se recorrer a diversos outros estudos de Kreutzer que tratam do tema (em especial os de nº 15, 16 e 17), ou mais apropriadamente a estudos em semicolcheias ou fusas em *legato*, que envolvem repetição da mesma nota, e consequentemente do mesmo dedo (por exemplo, Dont nº 17 e Kreutzer nº 9).

Passagens envolvendo salto sobre cordas

Os compassos de 132 a 135, de 254 a 257 e o compasso 278 apresentam trechos em semicolcheias em *détaché*, cuja principal característica

é a alternância entre cordas, destacando-se ainda o salto sobre uma corda¹²¹. No exemplo mostrado na Figura 12, destacando os compassos de 132 a 135, a nota si₄ pode ser executada sempre na corda mi, com arcadas para cima, enquanto as demais notas alternadas estarão ora na corda lá, ora na corda ré. Estão destacados os trechos onde ocorre a passagem direta entre as cordas mi e ré, portanto onde o arco salta sobre a corda lá do violino.



Fig. 12. Viotti, Concerto nº 22, 1º mov., comp. 131-136.

O estudo nº 30 de Kreutzer não trata especificamente do salto sobre cordas, mas é um importante estudo para o *détaché* alternando cordas; segundo Stowell¹²², tanto no caso deste tipo de golpe (chamado por ele de *batterie*) quanto no caso do salto sobre cordas (*brisure*), exige-se do violinista “flexibilidade e agilidade de mão esquerda para sua execução ideal”. Para Somerville¹²³, este estudo de Kreutzer é importante especialmente ao violinista que peca pela falta de firmeza no *détaché*, e Cutter¹²⁴ ressalta que o arco deve estar agarrado firmemente à corda por todo o estudo; neste aspecto,

¹²¹ Estas características correspondem ao golpe de arco chamado por Stowell de *brisure*. Robin Stowell, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), p. 167.

¹²² Stowell, *op. cit.*, p. 167.

¹²³ I. M. Somerville, *Kreutzer and his Studies* (London: The Strad Library, 1924), p. 57.

¹²⁴ Cutter, *op. cit.*, p. 47.

Somerville¹²⁵ destaca que deve ser usada pouca quantidade de arco, e que este deve permanecer na região central. Na edição de Sándor, as duas primeiras notas do estudo são ligadas (Figura 13), o que possibilita que as notas agudas sejam todas executadas em arcadas para cima¹²⁶, o que seria mais relacionado com o trecho do Concerto de Viotti em questão.



Fig. 13. Kreutzer nº 30 (ed. Sándor), comp. 1: destaque para a arcada para cima nas notas agudas.

Outro estudo de Kreutzer, o de nº 7¹²⁷ (Figura 14), trata especificamente do salto sobre cordas. Segundo Somerville, este estudo tem o propósito de “ensinar ao aluno a pular de uma nota à sua oitava ou décima, acima ou abaixo, sem que soe a corda ou cordas interpoladas”¹²⁸, e esta talvez seja a maior dificuldade encontrada para a execução do trecho do Concerto de Viotti em questão; isto é, alternar o movimento entre as cordas mi e ré, sem que soe a corda solta lá.

¹²⁵ Somerville, *op. cit.*, p. 57.

¹²⁶ Na edição de Galamian, propositalmente e dependendo do trecho, as notas agudas estarão ora em arcadas para cima, ora em arcadas para baixo. Rodolphe Kreutzer, *42 Studies for Violin*, ed. Ivan Galamian (New York: International Music Company, 1963), p. 57.

¹²⁷ nº 6 na edição de Sándor. Kreutzer (1960), *op. cit.*, p. 9.

¹²⁸ Somerville, *op. cit.*, p. 21.



Fig. 14. Kreutzer nº 7 (ed. Sándor), comp. 1-4.

Para Lavigne e Bosísio¹²⁹, as fases do processo de treino do salto sobre cordas seriam 1) atacar a nota, 2) parar o arco, 3) mudar de corda, e por fim, 4) atacar a próxima nota; atestam ainda que, para o sucesso da execução, sem que se ouçam ruídos ou cordas intermediárias, estas fases devem ser bem definidas durante o processo de treino.

O estudo citado, portanto, estaria em acordo com o processo sugerido, já que se trata de um estudo em *martelé* – o fato de o arco parar após a execução de cada nota em *martelé* facilita com que este seja recolocado na próxima corda. A sugestão então seria que o trecho do Concerto de Viotti fosse executado primeiramente em *martelé*. Mesmo sendo um estudo escrito em colcheias, tanto Cutter quanto Somerville sugerem que seja praticado devagar, e assim também deve ser com o Viotti (Figura 15), até que seja possível acelerar a velocidade, e gradualmente passar do *martelé* para *détaché*, caracterizando o golpe *brisure*.

¹²⁹ Marco Antônio Lavigne e Paulo Gustavo Bosísio, *Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola* (apostila digitada, Rio de Janeiro, 1999), p. 52.



Fig. 15. Viotti, Concerto nº 22, 1º mov., comp. 132-133: sugestão de execução preliminar.

Rode escreveu de maneira semelhante à que foi mostrada no seu estudo nº 21 (Figura 16); porém, este é um estudo muito mais complexo de se executar do que o trecho do Viotti em questão, por envolver muitas mudanças de posição e por apresentar alguns intervalos como décimas executadas com extensão do 4º dedo. De qualquer modo, o processo de execução do salto entre cordas é semelhante ao presente no Kreutzer nº 7.



Fig. 16. Rode nº 21, comp. 25-30.

Passagens envolvendo notas duplas

As passagens envolvendo notas duplas presentes no Concerto nº 22 de Viotti são exemplificadas na Figura 17.



Fig. 17. Viotti, Concerto nº 22, 1º mov.: comp. 140-153.

Apesar do treino de notas duplas ser um ponto central no livro de estudos de Kreutzer – ao menos os últimos onze estudos tratam especificamente deste tema –, estes tratam de combinações de notas duplas muito mais diversas e complexas do que as sequências presentes no Concerto de Viotti (envolvendo aqui, na maioria das vezes, apenas intervalos de terças e sextas)¹³⁰. Além disso, é interessante notar que o livro de Rode, ao contrário do de Kreutzer, trata pouco (e de maneira pouco sistemática) do assunto das notas duplas¹³¹ (apesar de alguns estudos abordarem sequências de terças, como os de nº 16 e 23). O Opus 37 de Dont apresenta também alguns poucos estudos de notas duplas, e sobre os quais quase se poderia dizer que estão

¹³⁰ Segundo Schueneman, “a Escola Francesa [de violino] fez uso apenas moderado de notas duplas, mas em seu 22º Concerto Viotti escreve várias e extensas passagens em notas duplas”. Bruce R. Schueneman, *The French Violin School – Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and Their Contemporaries* (Kingsville: The Lyre of Orpheus Press, 2002), p. 33.

¹³¹ Schueneman alega que Rode raramente se utilizava de notas duplas em suas obras. Schueneman, *op. cit.*, p. 57.

em igual nível de dificuldade que os estudos de mais difícil execução envolvendo notas duplas de Rode e Kreutzer.

Há, porém, o estudo de nº 13 de Kreutzer (Figura 18) que, apesar de explorar acordes arpejados, justamente por isso trabalha o processo de construção dos intervalos harmônicos, principalmente ao se levar em consideração a observação de Singer, que sugere “manter os dedos abaixados sempre que possível”. Por estes motivos, Cutter considera este como o primeiro estudo de notas duplas do livro de Kreutzer¹³².



Fig. 18. Kreutzer nº 13, comp. 1-6.

Cutter ainda sugere que este estudo seja executado sob forma de estudo de acordes; talvez mais útil, porém, ao trecho em questão do Concerto de Viotti, seria praticá-lo, quando possível, incluindo notas duplas (Figura 19); tal procedimento confere com diversas sugestões feitas por Rostal no seu anexo aos caprichos de Rode¹³³.

¹³² Cutter, *op. cit.*, p. 30.

¹³³ Max Rostal, “Übungsvorschläge und Variationen für die 24 Capricen von Pierre Rode“, in Pierre Rode, *24 Capricen* (Mainz: Schott, 1974).



Fig. 19. Kreutzer nº 13, comp. 1-4: sugestão de execução alternativa (os traços indicam onde os dedos devem permanecer abaixados sobre a corda).

Dentre os estudos de Kreutzer que tratam das notas duplas propriamente ditas, o que têm relação mais direta com o trecho destacado do Concerto de Viotti é o de nº 34 (Figura 20), ao concatenar intervalos harmônicos de maneira similar ao sugerido na Figura 19, porém com maior dificuldade de execução para a mão esquerda. Outra questão é que não haveria a necessidade de se estudar fazendo a ligadura escrita (ligando oito semicolcheias), já que no Concerto os trechos em notas duplas em semicolcheias ligam, no máximo, o equivalente a meio tempo.



Fig. 20. Kreutzer nº 34, comp. 1-4.

Os trechos posteriores envolvendo notas duplas são muito similares ao apresentado na Figura 17, mas um trecho peculiar é o que aparece a partir do compasso 188, e logo em seguida repetido duas vezes (Figura 21).



Fig. 21. Viotti, Concerto nº 22, 1º mov., comp. 186-190.

Apesar de se tratar de um pequeno trecho polifônico, a dificuldade está mais ligada à articulação do trinado do que ao processo de execução das notas duplas. Assim como debatido anteriormente neste capítulo (cf. Figura 11), sugere-se que a execução do trinado seja feita em forma de quiáltera de cinco notas (Figura 22). A preocupação sobre a nota si será apenas a de se manter o primeiro dedo sobre a corda.

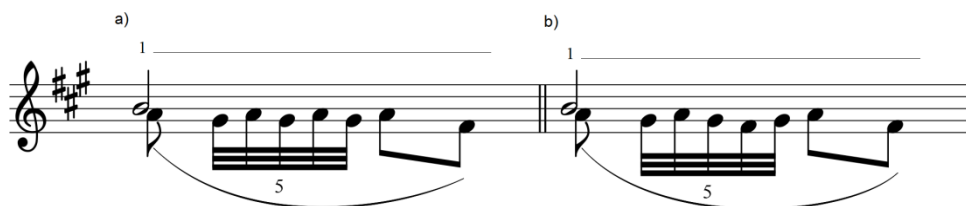


Fig. 22. Viotti, Concerto nº 22, 1º mov., comp. 188: sugestões para a execução do trinado.

Conforme as sugestões apresentadas nesta seção, é possível elaborar uma tabela (Tabela 2) com a sequência sugerida para o treino dos aspectos

técnicos abordados, presentes no Concerto nº 22 de Viotti. Convém lembrar que, como alguns dos estudos tratados são demasiadamente longos (em especial os de nº 13 e 34 de Kreutzer), sempre há a possibilidade de se restringir o treino a apenas determinados trechos de cada estudo, especialmente no caso dos violinistas profissionais; porém é sempre conveniente que os estudantes dominem inteiramente os estudos, antes de abordar a técnica presente no repertório.

Tabela 2. Sugestão de sequência de estudos a ser praticados concomitantemente com o 1º mov. do Concerto nº 22 de Viotti.

Aspectos técnicos		
destacados do 1º mov. do Concerto nº 22 de Viotti	Sugestão de prática sequencial de estudos	Outras possibilidades de estudos
Sequências de trinados	Dont Op. 37, nº 17	Kreutzer nº 15, 16 e 17
	Kreutzer nº 9	
	Dont Op. 37, nº 11	Dont Op. 37, nº 15
	Kreutzer nº 20	
	Rode nº 4	
Salto sobre cordas	Kreutzer nº 30	Rode nº 21
	Kreutzer nº 7	
Sequências de notas duplas	Kreutzer nº 13	Kreutzer nº 33, 37, 36, etc.
	Kreutzer nº 34	

Bach: Sonata para violino solo em Sol menor BWV 1001, 2º movimento

As Sonatas e Partitas para violino solo (BWV 1001 a 1006) compostas por Johann Sebastian Bach não são, desde sua origem, obras *standard* do repertório violinístico, ao contrário do que ocorre nos tempos atuais. Segundo Joel Lester¹³⁴, isto ocorreu principalmente quando Ferdinand David¹³⁵ e Joachim começaram a executá-las em público. A partir de então este grupo de obras firmou-se cada vez mais no repertório. Leopold Auer, por exemplo, já citava que seus alunos tinham sempre que executar Bach¹³⁶. Kolneder até mesmo afirma que, quem executa tais obras em recital, terá garantia de bom público em qualquer lugar¹³⁷. Do ponto de vista profissional, são peças importantes por serem exigência constante em exames, concursos e diversos vestibulares, e portanto são peças que deveriam estar sempre no foco do estudo, em especial do jovem violinista.

Enquanto as partitas (BWV 1002, 1004 e 1006) são coleções de danças estilizadas, as sonatas (BWV 1001, 1003 e 1005) possuem sempre quatro movimentos, estruturados da seguinte maneira: 1) um movimento lento, servindo de prelúdio; 2) uma fuga; 3) um movimento lento, de caráter lírico; e finalmente 4) um movimento rápido. Das sonatas, talvez os mais impressionantes movimentos sejam as fugas, já que, como observa Lester,

¹³⁴ Joel Lester, prefácio a *Bach's Works for Solo Violin – Style, Structure, Performance* (New York: Oxford University Press, 1999), v-viii.

¹³⁵ Ferdinand David, violinista, maestro e compositor alemão (1810 - 1873); cf. Silvela, *op. cit.*, p. 140.

¹³⁶ Frederick H. Martens, ed., *Violin Mastery: Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and others* (Mineola, NY: Dover, 2006), p. 13.

¹³⁷ Walter Kolneder, *The Amadeus Book of the Violin* (Portland: Amadeus Press, 1998), p. 485.

mesmo com as limitações técnicas do violino para a polifonia, Bach conseguiu compor três longas e complexas fugas¹³⁸.

Para o presente trabalho foi escolhida a fuga da Sonata em Sol menor, e optou-se por abordar os aspectos dominantes do movimento em questão, já que ambos os aspectos são dominantes do movimento como um todo; um dos aspectos abordados será justamente a maneira como Bach escreve polifonicamente para o violino. Outro aspecto são os trechos contrastantes, sem notas duplas, onde predominam semicolcheias. A Tabela 3 destaca a alternância de tais aspectos ao longo desta fuga.

Tabela 3. Aspectos destacados do 2º movimento da Sonata em Sol menor, BWV 1001, de Bach.

Características	Compassos
Escrita polifônica (notas duplas e acordes)	1-6, 11-12, 14-41, 52-63, 74-86.
Sequências de semicolcheias	6-10, 13, 42-51, 64-74, 87-92.

A questão da escrita polifônica

Talvez a associação mais imediata que pode ser feita seja com o último estudo (nº 42) de Kreutzer, já que a figura inicial deste *fugato* é, de certa forma, semelhante ao sujeito da Fuga de Bach.

¹³⁸ Lester, *op. cit.*, p. 58.



Fig. 23. Comparação entre o início (comp. 1-3) do Estudo nº 42 de Kreutzer (a) e o início (comp. 1-3) da Fuga de Bach (Ed. Rostal) (b).

Porém, enquanto a fuga de Bach, em diversos momentos, envolve a execução de três notas simultâneas, o estudo citado lida, em geral, com apenas duas. Exceção se encontra em dois pequenos trechos (do compasso 54 ao 59 e de 107 a 109).



Fig. 24. Kreutzer nº 42, comp. 55-60.

A capacidade de execução de três notas simultâneas no violino, bem como em outros cordófonos friccionados, é limitada; de maneira geral, a grande maioria dos acordes é 'quebrada'; isto é, uma ou duas notas são executadas ligeiramente antes das outras, em geral as mais graves antes das mais agudas; neste caso então a direção do arco será das cordas mais graves para as mais

agudas¹³⁹. A própria representação gráfica do estudo em questão sugere tal execução, ao separar as hastes de algumas notas.

Mesmo que a execução de notas simultâneas seja limitada, os instrumentos de corda podem se utilizar de recursos como arpejos ou mudanças de registro, criando assim a impressão de alternância entre diferentes vozes. Tal procedimento, segundo Ratner, era bastante usual na música barroca instrumental, incluindo (e citadas por Ratner como exemplo disto) as peças para violino solo compostas por Bach¹⁴⁰.

Tendo isto em vista, há de se considerar que determinadas vozes estarão, quase sempre, mais destacadas que outras. Neste sentido, uma possibilidade, conforme sugere Rostal (Figura 25), seria inverter a direção do arco, indo das cordas mais agudas às mais graves, isto quando a voz principal estiver no registro grave ou intermediário.



Fig. 25. Bach, Fuga da Sonata BWV 1001 (ed. Rostal), comp. 82-84: as setas (presentes na edição) indicam o sentido de execução das notas, de modo que o sujeito da fuga esteja em evidência (em destaque na linha do *Urtext*).

¹³⁹ cf. Kolneder, *op. cit.*, p. 312; Carl Flesch, *The Art of Violin Playing, Book 1* (New York: Carl Fischer, 2000), p. 64.

¹⁴⁰ Leonard Ratner, *Classic Music – Expression, Form and Style* (New York: Schirmer, 1980), p. 119.

Eventualmente é possível, porém, executar três notas simultaneamente, isto quando as figuras são curtas e em geral em dinâmica marcada como *forte*¹⁴¹. Esta será uma possibilidade estilisticamente permitida em determinados trechos tanto da Fuga de Bach¹⁴² quanto do Estudo nº 42 de Kreutzer.

O Estudo de Kreutzer imediatamente anterior (nº 41) também tem caráter polifônico, porém trata-se de um *Adagio*, já começando com a indicação *dolce*. Sendo um estudo de arcadas longas, cuja dificuldade reside em reproduzi-las de modo claro e “nobre” (como define Cutter¹⁴³), seria um estudo provavelmente de mais valia como preparação aos movimentos lentos (o “Adagio” inicial e a “Siciliana”) da Sonata em Sol menor. Considerando-se que é costume estudar todos os movimentos de uma obra, a não ser em situações de exceção, sugere-se também a prática deste estudo como acompanhamento à preparação da Sonata em Sol menor como um todo.

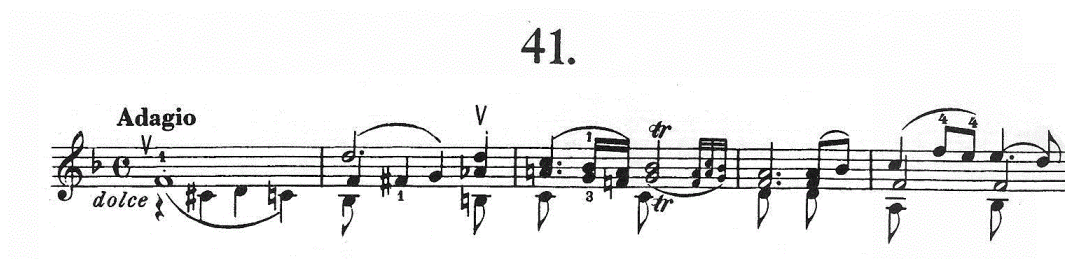


Fig. 26. Kreutzer nº 41, comp. 1-4.

¹⁴¹ cf. Flesch, *op. cit.*, p. 70.

¹⁴² Joel Lester observa que os violinistas que forem executar esta fuga devem estar atentos às constantes mudanças de “complexidades contrapontísticas”, explorando diferentes golpes de arco e variações de dinâmica; cf. Lester, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴³ Cutter, *op. cit.*, p. 55.

Pode-se dizer que poucos estudos de Kreutzer tratam de textura polifônica, mesmo vários deles tratando de notas duplas. Fora o já citado nº 42, pode-se mencionar os de nº 38 e 39; estes, porém, são estudos de caráter mais *cantabile* (bem como o de nº 41). Rode utiliza pouco o recurso das notas duplas, e quando o faz, é também de maneira mais lírica; mesmo assim, é possível destacar alguns trechos de alguns estudos, em especial o nº 19 (Figura 27), mas também os de número 20 ou 23.



Fig. 27. Rode nº 19, comp. 11-16.

Como alternativa aos estudos de Kreutzer, Rode e Dont que tratam de notas duplas, é possível consultar os estudos do Opus 3 de Fiorillo, uma compilação de estudos ainda utilizada por muitos professores. Kolneder nota que seus estudos de notas duplas e escrita polifônica, em especial o de nº 4, sugerem que Fiorillo teve contato direto com a obra de Bach para violino solo, e faz sugestão do uso destes como “excelentes estudos preparatórios para Bach”¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Kolneder, *op. cit.*, p. 354.

Sequências de semicolcheias

Os trechos que envolvem sequências de semicolcheias apresentam duas características: certos trechos apresentam algumas ligaduras, enquanto a maioria não apresenta qualquer sinal específico.

Costumeiramente, trechos com sequências de figuras iguais em andamento de moderado a rápido são executado em *détaché* (em francês, ‘destacado’) – “o golpe [de arco] básico mais importante” da técnica violinística, como afirmou Carl Flesch¹⁴⁵, em que cada arcada corresponde a uma nota distinta, sem variação de pressão entre as arcadas. É importante frisar que os conceitos e definições sobre golpes de arco variaram de época para época, bem como de autor para autor, mesmo entre os autores modernos. Observa-se também que, para os cordófonos friccionados, o que se definia como *détaché* no início do século XVIII difere dos conceitos mais recentes, em virtude dos diferentes tipos de arco existentes naquele período, resultando em efeito sonoro diverso do produzido pelo novo arco criado por Tourte¹⁴⁶. Segundo convenções mais atuais, o golpe de arco equivalente à sonoridade do *détaché* produzido pelos arcos do barroco seria o *portato* (ou *détaché porté*, segundo Galamian), este uma derivação do *détaché* simples¹⁴⁷. De qualquer forma, cabe ao violinista discernir sobre a utilização dos diversos recursos da técnica de arco, incluindo as diversas variantes do *détaché*, para criar diferentes nuances necessárias à interpretação (Figura 28).

¹⁴⁵ “*This [the Détaché] is the most important basic stroke.*” Flesch, *op. cit.*, p. 47.

¹⁴⁶ Para uma discussão acerca deste assunto, cf. Mariana Salles, *Arcadas e Golpes de Arco* (Brasília: Thesaurus, 2004), p. 61-63.

¹⁴⁷ Salles, *op. cit.*, p. 70-72.

Muitos outros estudos dos autores aqui tratados tratam do *détaché*, de maneira direta ou como aspecto secundário; porém, o Estudo nº 2 de Kreutzer, para o trabalho mais fundamental de *détaché*, talvez seja sempre o mais adequado, por não envolver demasiadas mudanças de corda ou de posição, possibilitando assim explorar questões de sonoridade com menos ‘empecilhos’ técnicos. Como os trechos de semicolcheias da fuga envolvem escalas e arpejos, por esta razão o estudo nº 26 de Kreutzer possa ser também uma alternativa, mesmo que este chegue a notas bem mais agudas (e portanto envolvendo mais trabalho de mudança de posição) do que os trechos da fuga de Bach:



Fig. 30. Kreutzer nº 26, comp. 42-47.

Entretanto, os trechos da fuga que envolvem alternância entre notas ligadas e destacadas exigirão do intérprete mais domínio da técnica de membro superior esquerdo:



Fig. 31. Bach, Fuga da Sonata BWV 1001 (ed. Rostal), comp. 65-70.

As variações sugeridas ao Estudo nº 2 (ver Figura 29) serão também uma possibilidade, neste caso. Dont apresenta alternância entre ligaduras e notas destacadas em seu estudo de nº 10, de maneira similar ao que ocorre no trecho em questão da fuga de Bach, inclusive por permanecer no registro médio (Figura 32):



Fig. 32. Dont nº 10, comp. 1-5.

Rode também tem estudos similares, escritos em semicolcheias, que alternam *détaché* com notas ligadas. Alguns destes caprichos trabalham muito a questão de mudanças de corda, bem como de mudanças de posição, o que

demandaria de demasiado trabalho para sua execução, mais do que os trechos em questão da fuga de Bach. De qualquer modo, é possível citar os estudos de número 2, 4 (a 2ª parte) e 8, este trabalhando mais *détaché* que notas ligadas. Pelos contrastes de dinâmica e pelo trabalho de arco, o estudo nº 22 (Figura 33), na mesma tonalidade da Fuga, talvez seja a escolha mais apropriada, desde que o objetivo não seja o de meramente executá-lo *presto*, já que esta não seria a velocidade final para a fuga.

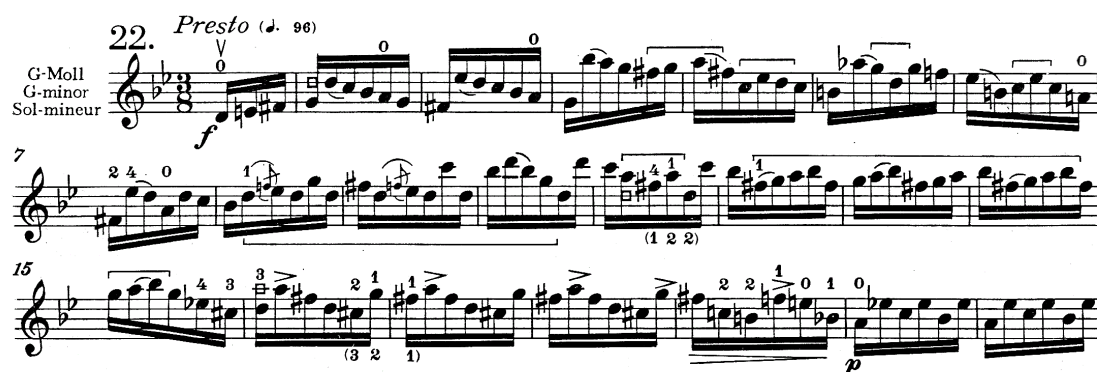


Fig. 33. Rode nº 22, comp. 1-21.

A título de resumo desta seção, segue uma tabela (Tabela 4) com as considerações feitas acima, concatenando estudos selecionados com a fuga da Sonata em Sol menor, BWV 1001, de Bach:

Tabela 4. Sugestão de sequência de estudos a ser praticados concomitantemente com o 2º movimento da Sonata em Sol menor, BWV 1001, de Bach.

Aspectos técnicos destacados do 2º movimento da Sonata em Sol menor de Bach	Sugestão de prática sequencial de estudos	Outras possibilidades de estudos
Escrita polifônica (notas duplas, acordes)	Kreutzer nº 42	Kreutzer nº 38, 39;
	Kreutzer nº 41	Rode nº 19, 20, 23; Fiorillo nº 4, entre outros.
Sequências de semicolcheias	Kreutzer nº 2	Kreutzer nº 3, 5, 8, 10, etc.
	Kreutzer nº 26	
	Kreutzer nº 2 (variações)	Dont Op. 37 nº 4, 6, 7, etc;
	Dont Op. 37 nº 10	
	Rode nº 22	Rode nº 2, 4, 8, 18, etc.

Beethoven: Sonata para violino e piano em Fá Maior (“Sonata-Primavera”)

Opus 24, 4º movimento

As sonatas para violino e piano de Ludwig van Beethoven são peças importantes do repertório violinístico, sempre presentes em recitais. É interessante notar que Beethoven teve influência da Escola Francesa de violino, incorporando elementos da técnica violinística presentes nas obras dos violinistas-compositores da Escola Francesa em seu concerto para violino¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Boris Schwarz, *apud* Schueneman, *op. cit.*, p. 18.

De fato, Beethoven dedicou uma de suas sonatas a Kreutzer (Op. 47, a famosa “Sonata a Kreutzer”¹⁵⁰) e sua última obra do gênero (Op. 96¹⁵¹) foi estreada por Rode¹⁵².

Embora seja evidente a relação destas duas obras com os autores dos estudos citados neste trabalho, optou-se por não incluir tais peças, tendo em vista a dificuldade intrínseca a estas, tanto tecnicamente quanto no aspecto musical, optando-se pela escolha de uma sonata igualmente importante no repertório violinístico, mas com conteúdo mais condizente com o material apresentado pelos estudos aqui abordados.

Para o presente trabalho, optou-se por abordar alguns aspectos do 4º movimento da obra (um Rondó de andamento *Allegro ma non troppo*) mais relacionados à técnica de mão direita, a saber: 1) distribuição de arco (em especial em função do caráter *cantabile* do movimento) e 2) questões a respeito de articulação. Notoriamente, tanto a questão de distribuição de arco quanto a de articulação permeiam o Rondó como um todo, já que são aspectos amplos da técnica; não há, portanto, trechos representativos destas características, como foi possível destacar ao se trabalhar com o 1º movimento do Concerto de Viotti, por exemplo. O presente trabalho então se baseou em determinados trechos do Rondó, destacados conforme mostrado na Tabela 5, com os quais se pretendeu exemplificar estes aspectos selecionados.

¹⁵⁰ Ludwig van Beethoven, *Sonaten für Klavier und Violine*, Fingersatz und Strichbezeichnungen von Hans-Martin Theopold und Max Rostal (München: G. Henle Verlag, 1978), v. 2.

¹⁵¹ Id.

¹⁵² Schueneman, *op. cit.*, p. 49-50.

Tabela 5. Trechos selecionados, representativos dos aspectos abordados, do 4º movimento da Sonata em Fá Maior para violino e piano, Opus 24, de Beethoven.

Características	Compassos
Distribuição de arco e <i>cantabile</i>	1-8
Articulação	20-21, 27, 28-29, 73-81, 175-180.

Distribuição de arco e cantabile

Distribuição de arco é um assunto particularmente importante na técnica violinística, intimamente relacionado com a interpretação. Como observa Flesch, “distribuição ou divisão de arco não é importante apenas pela escolha da região do arco mais adequada para uma arcada em particular, mas talvez ainda mais em conexão com o aspecto de ‘*Deklamation*’ (projeção-declamação) de uma frase musical de maneira apropriada, e evitando acentos inapropriados”¹⁵³. Entre outros motivos, pode-se dizer que a origem destes “acentos inapropriados” estaria no fato de que a região inferior do arco (próxima ao talão) é mais pesada que a região superior, como aponta Fischer¹⁵⁴. Vê-se, então, a necessidade de exercícios específicos com o intuito específico da distribuição de arco.

O tema principal deste Rondó de Beethoven (apresentado pelo piano e repetido pelo violino nos compassos 8-18), de caráter bastante lírico, exige do

¹⁵³ “Bow distribution or division is not only important because of choosing the bow area best suited for a particular bowing, but perhaps even more so in connection with the aspect of ‘*Deklamation*’ (declamation-projection) of a musical phrase appropriately, and avoiding inappropriate accents.” Flesch, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵⁴ Fischer, *op. cit.*, p. 64.

violinista planejamento quanto à distribuição de arco. O exemplo a seguir (Figura 34) mostra o tema do rondó, acrescentado de sugestões de divisão de arco conforme as arcadas propostas pela edição aqui utilizada. Acima da pauta estão indicadas as regiões do arco – aqui nomeadas como ponta (extremidade superior), região superior, meio, região inferior e talão (extremidade inferior) –, bem como a transição entre tais regiões, representadas pelas setas horizontais:

Fig. 34. Beethoven, 4^o mov. da Sonata Op. 24, comp. 8-18: sugestões de distribuição de arco, segundo as indicações de arcada da edição.

Como é possível observar, mesmo com as sugestões de arcadas propostas em determinadas edições poderão servir de auxílio; entretanto, recai sobre o intérprete o dever de coordenar as arcadas (propostas pela edição, pelo professor ou por si próprio) de maneira a não só otimizar o ato da performance, mas também de beneficiar o fraseado e a sonoridade.

Como prévia ao trabalho de distribuição de arco, as variações propostas para o já mencionado Estudo nº 2 de Kreutzer (ver Figura 29) poderão ser

úteis, ao trabalhar *détaché* e *legato* em diversas combinações, e em diversas regiões do arco. Escrito de maneira similar ao de nº 2 do Kreutzer, o Estudo nº 8 do mesmo autor, em especial com suas propostas de variações (Figura 35), apresenta possibilidades mais interessantes por envolver mais combinações de mudanças de corda – aspecto que pode ser mais complexo no campo da distribuição de arco. Diversas combinações entre *détaché* e *legato*, nas diferentes regiões do arco e incluindo mudanças de corda, mas sempre observando a sonoridade produzida, será o caminho para o treino de equilíbrio para uma boa e racional distribuição de arco.

(a) **Allegro non troppo** 8.

(b)

Fig. 35. Kreutzer nº 8, comp. 1-6 (a) e algumas das sugestões de prática apresentadas por Galamian (b).

Outros estudos já exigem do violinista maior reflexão com relação à distribuição de arco, pela maneira com que foram concebidos. A Figura 36 mostra determinado trecho do estudo nº 14 de Dont em que o violinista deve equilibrar o gasto de arco entre três notas ligadas contra uma nota destacada, sem que as notas ligadas soem fracas ou ‘flautadas’ por eventual economia de movimento, ou que a nota destacada soe erroneamente acentuada por um movimento demasiadamente rápido. Acrescido a estes fatores, está o fato de que se trata de arpejos envolvendo mudança entre três cordas, o que exige mais atenção ainda quanto aos movimentos do braço direito. Este Estudo nº 14 está permeado por situações como esta destacada.

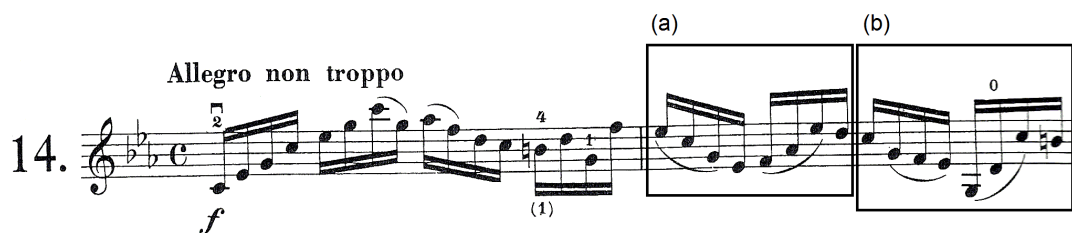


Fig. 36. Dont nº 14, comp. 1-2: destaque para dois trechos onde o gasto de arco de arco pode se tornar erroneamente desigual, o primeiro (a) envolvendo três notas ligadas para baixo contra uma nota destacada para cima, e o segundo (b), uma nota destacada para baixo seguida de três notas ligadas para cima.

De certa forma, este estudo de Dont serve como preparação para o seguinte (nº 15), no qual os diversos arpejos trarão dificuldades maiores ao intérpretes. Há também pontos de desequilíbrio entre arcadas, onde se deve distribuir a quantidade de arco de modo que as arcadas para baixo (ligando cinco notas) não soem de maneira diferente das arcadas para cima (estas,

ligandos sete notas) (Figura 37). Trata-se, porém, de um estudo que trata mais do *legato* do que propriamente da distribuição de arco, e portanto a dificuldade aqui reside mais no fato de se fazer os diversos arpejos da maneira mais bem sustentada possível.

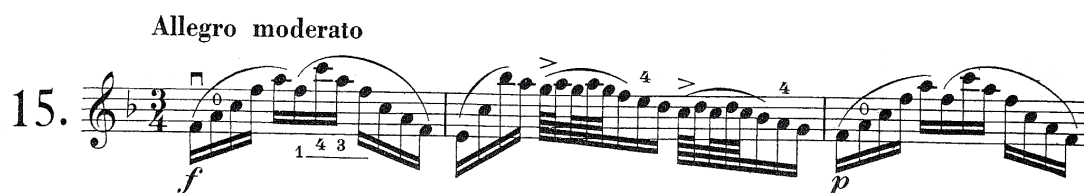


Fig. 37. Dont nº 15, comp. 1-3: os compassos 1 e 3 apresentam notas ligadas em quantidades diferentes, sendo portanto um possível foco de desequilíbrio.

De qualquer forma, a qualidade de execução das passagens em *legato* é um aspecto importante na técnica violinística, em especial em passagens de caráter *cantabile*, como é o caso da peça em questão, não apenas no tema deste Rondó, mas também em outras passagens tanto deste movimento quanto da sonata inteira. Também se faz necessária boa e calculada distribuição de arco em passagens em *legato*¹⁵⁵, em função da dinâmica e do timbre, e mesmo para que o movimento do arco sirva de auxílio para o dedilhado, como observa Salles¹⁵⁶.

Poucos estudos de Kreutzer tratam do *cantabile*, sendo o melhor exemplo o já citado nº 41 (ver Figura 26), mas bastante diferente desta sonata de Beethoven, já que se trata de escrita polifônica, cuja problemática principal

¹⁵⁵ cf. Flesch, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵⁶ Salles, *op. cit.*, p. 57.

está em executar as notas duplas e os acordes. Dont também não traz muitos exemplos neste âmbito, mesmo que trabalhe bastante o *legato* – incluindo um estudo, o de nº 3, de escrita semelhante ao Kreutzer nº 8 (ver Figura 35), mas escrito com longas ligaduras. O estudo nº 9 apresenta a indicação *scherzoso*, sendo assim o de caráter menos mecânico e mais melodioso, dentro desta coleção de estudo do Opus 37 de Dont.

Rode, porém, preocupou-se com o lirismo em alguns de seus estudos: oito deles (nos. 1, 4, 6, 9, 14, 19, 20 e 24) começam com introdução lenta (com indicações de andamento como *Cantabile*, *Adagio com espressione* e *Arioso*, entre outras), seguida por movimento mais rápido e de caráter mais brilhante, em geral abordando aspecto técnico diferente do abordado na introdução. Outros dois longos estudos (nos. 13 e 16) apresentam as indicações *Grazioso* e *Andante*, respectivamente. Mesmo que o estilo destes movimentos mais lentos de Rode seja bem diferente do estilo de Beethoven – bastante ornamentado (ver Figura 38), assemelhando-se mais à estética presente no concerto de Viotti, enquanto Beethoven mostra-se mais austero –, poderá ser útil ao violinista estudar (ou revisar) estas obras, pela questão interpretativa. Para o caso em questão, algumas destas passagens talvez não sejam apropriadas, pela sua complexidade (especialmente no caso dos estudos de número 6, 19 e 20), mas é possível destacar as introduções dos estudos 1 (Figura 38) e 14.

I. *Cantabile* (♩ = ca. 72)

C-Dur
C-major
Ut-majeur

mp

5

8

13

Moderato (♩ = ca. 92)

f martelè

Fig. 38. Rode nº 1, introdução (comp. 1-15) em *cantabile*.

É provável que um aluno de violino nesta fase já tenha tido contato com os estudos do opus 32 de Hans Sitt¹⁵⁷, também uma importante ferramenta pedagógica no campo dos estudos, mas aplicável em fase menos avançada da vida violinística. O terceiro volume desta publicação traz alguns estudos também de caráter *cantabile*, destacando-se os de número 47 (figura 39), 50 e 56. Tais obras podem servir, como alternativa aos estudos de Rode, para o estudo da sonoridade.

¹⁵⁷ Hans Sitt, *100 Studies, Op. 32*, New Edition (London: Ernst Eulenburg, 1929), 5 v. Sitt era violinista, professor e compositor de origem boêmia (1850 - 1922); cf. Alberto Bachmann, *An Encyclopedia of the Violin* (Mineola, NY: Dover, 2008), p. 401.



Fig. 39. Sitt n° 47, comp. 1-9.

Algumas considerações sobre articulação

Ainda dentro do terreno da técnica de mão direita, as obras de Kreutzer, Rode e Dont aqui tratadas lidam com diversos golpes de arco (como *martelé*, *staccato* preso e arco Viotti, além dos já citados *détaché* e *legato*), incluindo diversas combinações entre eles, além de combinações entre estes golpes de arco e diversos aspectos da técnica de mão esquerda. O livro de Rode, neste aspecto, parece ser o que traz a maior diversidade de combinações, já desde o estudo n° 1, ao combinar *martelé* e trinados em sua seção rápida (ver Figura 38). Kreutzer traz estudos da mesma natureza, além de outros que combinam *legato* com trinados; em particular, o estudo n° 31 (Figura 40), talvez seja o mais diversificado, neste campo, dentre os estudos de Kreutzer, ao combinar trinados com *martelé*, *legato* sincopado, em tempo bastante rápido (*vivace*), incluindo diversas modulações, mudanças até a 5ª posição e mesmo trabalho de notas duplas em oitavas (nos compassos 27 e 29).



Fig. 40. Kreutzer n° 31, comp. 1-7.

Estudos com rica diversidade técnica serão importantes como treino para as peças do repertório já que, do ponto de vista interpretativo, uma obra musical será, quase sempre, uma combinação de diversos elementos técnicos. Não será diferente neste rondó de Beethoven, em que, por exemplo, numa sucessão de dez compassos (Figura 41), há a combinação de notas em *martelé* com trinados (exemplos 'a' e 'c') e também um pequeno trecho em *spiccato* (exemplo 'b').

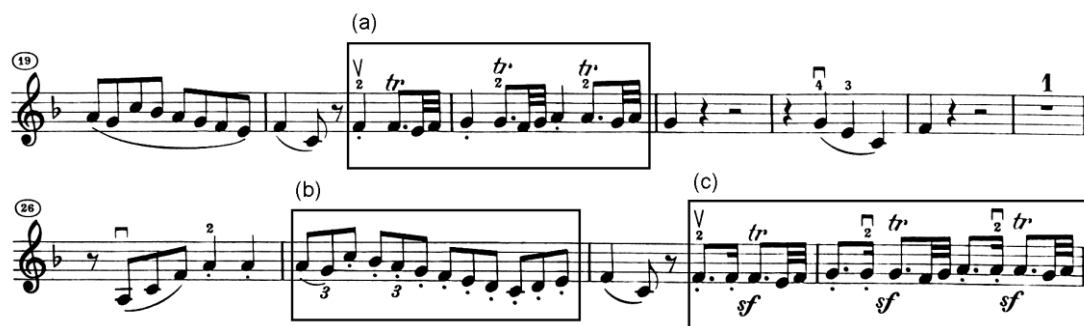



Fig. 41. Beethoven, 4º mov. da Sonata Op. 24, comp. 19-29: exemplos (a) e (c) mostram trechos em que há combinação entre trinados com *martelé*, enquanto o exemplo (b) mostra trecho em *spiccato*.

Os trechos que envolvem *martelé* e trinados exigirão certa destreza (bem como boa distribuição de arco) por parte do intérprete, tendo em vista que se trata de movimento rápido, e que, portanto, o movimento do arco será, também, bastante rápido e preciso. Como já citado, Kreutzer combina trinados com *martelé* em alguns estudos, como os de número 15, 16, 17 e 21; estes poderão servir como preparação (ou revisão) para o trecho em questão do rondó, já que todos têm indicação de andamento mais lento que o rondó. Especialmente interessante seria praticar os estudos conforme os exercícios propostos por Galamian para o estudo nº 16 (figura 42), pelo trabalho combinado de *martelé* e preparação do trinado. Similar a este estudo e igualmente interessante é o de nº 17, que para Cutter é “um interessante e valioso estudo”, pela “união de um vigoroso *martelé* com uma figura em trinado simples, claro e brilhante”¹⁵⁸.

(a) 16.

Moderato



(b) Exercises for the Study No. 16




Fig. 42. Kreutzer nº 16, comp. 1-3 (a) e sugestões de prática propostos por Galamian (b).

¹⁵⁸ “The union of a bold *martelé* stroke with an easy, clear, and brilliant trill figure, makes this an interesting and valuable study.” Cutter, *op. cit.*, p. 35.

Como também mostrado na Figura 41, trechos em *spiccato* estarão presentes neste rondó de Beethoven; porém, mais complexo do que o pequeno trecho em *spiccato* do compasso 27 são os trechos que combinam *spiccato* alternado entre duas cordas com intervalos melódicos de oitavas, exemplificados na Figura 43 pelo trecho que compreende os compassos de 175 a 180:



Fig. 43. Beethoven, 4º mov. da Sonata Op. 24, comp. 173-182: sequência de colcheias combinando intervalos melódicos de oitavas com *spiccato*.

O intérprete já deverá ter domínio prévio da técnica de mão esquerda necessária para a execução dos intervalos em oitavas, visto não se tratar de aspecto simples da técnica. Os estudos de Kreutzer que tratam do assunto (nos. 24 e 25) poderão servir de revisão; mais interessante seria, contudo, revisar o estudo nº 7, pela sua escrita similar aos trechos citados do rondó; apesar de originalmente pensado como um estudo em *martelé* e sem o dedilhado tradicional para oitavas, pode-se adaptá-lo para tal situação, como mostra a Figura 44:

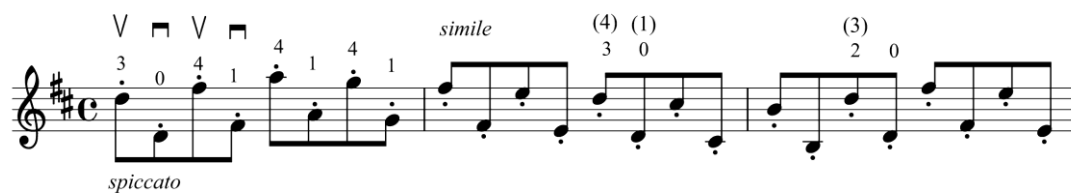


Fig. 44. Kreutzer nº 7, comp. 1-3: sugestão de adaptação de dedilhado e em *spiccato*.

Os outros trechos que envolvem *spiccato* também são complexos por combinarem o *spiccato* com *legato* e mudanças irregulares de corda, como o trecho compreendido entre os compassos 73 a 81 (Figura 45):

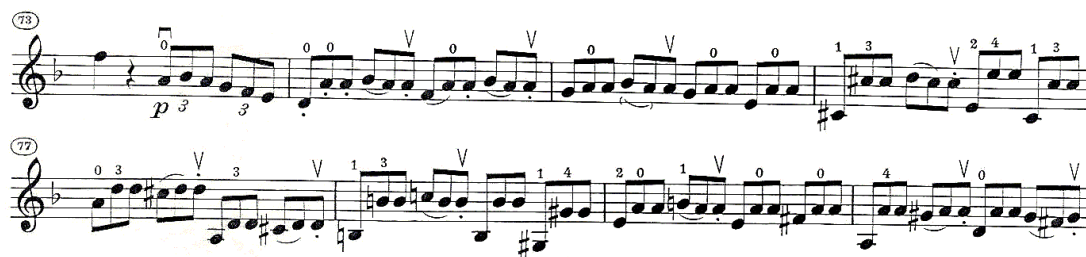


Fig. 45. Beethoven, 4º mov. da Sonata Op. 24, comp. 73-80.

Pelo fato de estas sequências estarem escritas em tercinas, talvez o mais adequado seja adaptar ao caso os diversos estudos escritos em tercinas (ou em compasso composto), como os estudos de números 5 e 6 de Kreutzer; estes são estudos que tratam, respectivamente, de *détaché* e de *martelé*, mas plenamente adaptáveis ao caso. A Figura 46 ilustra uma possibilidade de adaptação do estudo nº 5 de Kreutzer, primeiramente apenas em *spiccato* (exemplo 'a') e em seguida alternando *legato* com *spiccato* (exemplo 'b'). Alguns estudos de Dont também podem ser adaptáveis ao caso, a saber, os de número 2, 4 e 6. Estes talvez sejam mais indicados que o de número 6 de

Kreutzer, já que este chega a notas bastante agudas (o que não é o caso do rondó), enquanto os estudos citados de Dont permanecem no registro médio e na 1ª posição.



Fig. 46. Kreutzer nº 5, comp. 1 e 2: sugestão de adaptação em *spiccato* (a) e combinando *legato* com *spiccato* (b).

Tendo em vista os aspectos abordados nesta seção, presentes no rondó da Sonata Opus 24 de Beethoven, segue uma tabela (Tabela 6) com a sequência de prática de estudos sugerida.

Tabela 6. Sugestão de sequência de estudos a ser praticados concomitantemente com o 4º movimento da Sonata em Fá Maior para violino e piano, Opus 24, de Beethoven.

Aspectos destacados do 4º movimento da Sonata Opus 24 de Beethoven	Sugestão de prática sequencial de estudos	Outras possibilidades de estudos
Distribuição de arco e <i>cantabile</i>	Kreutzer 2, 8 (variações); Dont 14, 15.	Dont 3
	Rode 1, 14 (introduções).	Dont 9; Sitt 47, 50, 56; outros estudos de Rode em <i>cantabile</i> ; Kreutzer 41.
	Kreutzer 15, 16, 17 e 21; Rode 1	
Articulação	Kreutzer 7 (adaptado)	Kreutzer 24 e 25
	Kreutzer 5; Dont 2, 4 e 6.	Kreutzer 6
	Kreutzer 31	

Considerações sobre os aspectos técnicos selecionados e a aplicabilidade dos estudos

Pode-se dizer que, costumeiramente, professores de violino passam estudos aos seus alunos desde muito cedo, englobando a obra de diversos violinistas-compositores, de maneira semelhante à sequência indicada a seguir:

(1) Sitt, Mazas, Kayser, etc. → (2) Dont Op. 37 → (3) Kreutzer, Fiorillo → (4) Rode → (5) Dont Op. 35, Wieniawski, Gaviniès, Paganini, etc.

Obviamente não se trata de regra geral, e como observa Flesch, a escolha dos estudos e a ordem adotada dependerão de fatores como o gosto pessoal do professor e a aptidão técnica do estudante; Flesch ainda observa que “os diferentes graus de dificuldade dentro de um mesmo livro de estudos podem ser tão grandes que outros estudos poderão ser interpolados entre diferentes partes do mesmo livro”¹⁵⁹, sugerindo, como exemplo, que se intercalem alguns estudos de Fiorillo e Rode antes de proceder com os estudos em notas duplas de Kreutzer¹⁶⁰. Outro exemplo de possível reordenação dos estudos de Kreutzer está relacionado ao estudo nº 1. Tanto Somerville¹⁶¹ quanto Cutter¹⁶² acreditam que este estudo (um longo estudo em legato indicado como *Adagio sostenuto*) será de maior proveito se anteceder o de nº 23 (outro *Adagio*, eventualmente intitulado “*Quasi cadenza*”, como na edição de Sándor). A edição de Sándor, inclusive, reordena este estudo nº 1, porém colocando-o logo em seguida ao *Adagio* “*Quasi cadenza*”.

Mesma situação talvez seja o caso do Dont Op. 37: como já mencionado, seus estudos que tratam de notas duplas (nos. 19, 22 e 24) são de execução tão ou mais complexa que os estudos de Kreutzer que tratam do mesmo aspecto técnico; temos, então, uma situação em que seria mais adequado proceder com os estudos mais simples do Dont Op. 37, ir ao

¹⁵⁹ “The varying difficulty within an particular etude book, can be so great that, other etudes may have to be interpolated between different parts of the same book.” Flesch, *op. cit.*, 91.

¹⁶⁰ Ibid., 91-92.

¹⁶¹ Somerville, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶² Cutter, *op. cit.*, p. 2.

Kreutzer, intercalar alguns estudos de Rode, e por fim ir aos estudos específicos de notas duplas dos três autores, bem como aos estudos mais complexos de Rode.

Com relação ao conteúdo técnico-interpretativo abordado pelas obras aqui tratadas, percebe-se que a gama de diversificação técnica destes noventa estudos é muito grande, indo desde estudos que abordam *détaché* e *legato* em tempo moderado e sem grandes dificuldades para a mão esquerda, até caprichos que beiram o virtuosismo técnico.

Mesmo assim, e mesmo concordando com Kolneder quando este diz que os estudos de Kreutzer às vezes são passados para os alunos “dois ou três anos” mais cedo do que deveriam¹⁶³, deve-se levar em consideração que o professor dispõe de muitas alternativas, tanto dentro dos diversos livros de estudos quanto de outros tipos de material pedagógico e técnico, para trabalhar com os alunos antes de passá-los para o Dont Op. 37 ou para o Kreutzer. Ter contato com uma boa quantidade de ‘bagagem’ técnico-interpretativa na fase de formação é de suma importância, visto que cada vez mais se exige tal ‘bagagem’ para o aluno que tenta se profissionalizar no instrumento. Nas instituições de ensino superior no Brasil que oferecem cursos superiores de violino, já há uma tendência geral, para a prova de habilidades específicas, de exigir dos candidatos a execução de estudos mais adiantados de Kreutzer, o que sugere que se espera que o candidato já tenha estudado uma boa parte do livro de Kreutzer antes de ingressar no curso superior; portanto, que já tenha bastante conhecimento violinístico prévio.

¹⁶³ Kolneder, *op. cit.*, p. 360.

Levando estes fatores em consideração, é possível afirmar que tanto o violinista profissional quanto o aluno em fase profissionalizante já terão tido contato com boa parte dos estudos aqui tratados, no momento que forem estudar (ou reestudar) o repertório tomado neste trabalho como exemplo – já que são três obras importantes não apenas por fazerem parte do repertório violinístico tradicional, mas também por tradicionalmente ser parte do repertório dos diversos cursos superiores de violino no Brasil.

De qualquer forma, o presente trabalho não visa estabelecer metas ou planos rígidos de estudo, mas sim propor algum tipo de concatenação entre a prática de estudos e aspectos técnico-interpretativos presentes no repertório tradicional. Para tanto, a seguinte tabela (Tabela 7) sintetiza os diversos aspectos abordados neste capítulo, de certa forma em ordem crescente de dificuldade técnica, ao partir dos estudos mais simples em *détaché* até chegar aos que envolvem textura polifônica. Obviamente há ainda diversos aspectos da técnica violinística de grande importância presentes nos três livros de estudos (como técnica de mudança de posição e *staccato* preso, por exemplo) que não foram tratados no presente trabalho, e portanto não foram incluídos na versão final da tabela 7.

De modo a concluir a presente dissertação, algumas considerações serão feitas, como forma de sintetizar todo o trabalho desenvolvido, destacando, inclusive, aspectos que não puderam ser aqui abordados.

Tabela 7. Aspectos técnico-interpretativos selecionados do repertório abordado, presentes em estudos selecionados dentre a obra de Kreutzer, Rode e Dont.

Aspectos técnico-interpretativos	Estudos diretamente relacionados	Outras possibilidades de estudos
<i>détaché</i>	Kreutzer 2, 3, 5, 8, 10	Kreutzer 26
<i>détaché</i> (salto sobre cordas; também em <i>martelé</i>)	Kreutzer 7, 30	Rode 21
<i>legato</i>	Kreutzer 2, 3, 5, 8 (adaptados)	Dont 3
<i>cantabile</i>	Rode 1 (1ª parte), 14 (1ª parte)	Sitt 47, 50, 56; Dont 9; estudos de Rode em <i>cantabile</i> ; Kreutzer 41
distribuição de arco	Dont 4, 6, 7, 10, 14, 15; Rode 22	Rode 2, 4, 8, 18
articulação (combinações diversas)	Kreutzer 5 (adaptado) Dont 2, 4, 6 (adaptados)	Kreutzer 31; Kreutzer 6 (adaptado)
trinado	Dont 11, 15, 17, 20 Kreutzer 9	Rode 4 (2ª parte)
trinado (combinações com golpes divesos)	Kreutzer 15, 16, 17, 21; Rode 1 (2º parte)	
notas duplas (oitavas)	Kreutzer 24, 25	Kreutzer 7 (adaptado)
notas duplas (outros intervalos)	Kreutzer 13, 34	Kreutzer 33, 37, 36
acordes e escrita polifônica	Kreutzer 41, 42	Kreutzer 38, 39; Rode 19 (1º parte), 20, 23 Fiorillo 4

Capítulo 4

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho de pesquisa propôs-se a abordar obras concebidas como estudos para violino, valorizando sua contribuição à resolução de problemas técnicos e interpretativos presentes no repertório tradicional para violino. Para tanto, foram utilizados dois importantes livros de estudos, os 42 ‘estudos ou caprichos’ de Kreutzer e os 24 caprichos de Rode, bem como uma obra considerada relevante como complementação destes dois livros, o Opus 37 de Dont. Desta forma, foi possível discorrer acerca da aplicabilidade dos estudos para violino, sendo este um assunto ainda pouco explorado no âmbito da pesquisa no campo da performance sobretudo no cenário brasileiro, e de notória importância no terreno violinístico, seja para professores, alunos ou jovens intérpretes profissionais.

Com a abordagem dos estudos em função do repertório, discutiu-se sobre diversos aspectos da técnica violinística, desde técnica básica até elementos mais subjetivos da interpretação. De certa forma, a identificação destes aspectos, tanto no repertório selecionado quanto nos estudos, deu-se graças a elementos analíticos, e mesmo elementos composicionais foram utilizados, ao apresentar adaptações de estudos em função de trechos do repertório.

É importante ressaltar que o presente trabalho não se propôs a fazer análises formais das peças envolvidas. A abordagem partiu do ponto de vista do intérprete, e de como o intérprete pode se utilizar de diversas ferramentas

para aprimorar o ato da performance. Consideramos a concatenação entre estudos e repertório como ponto fundamental da vida profissional do professor de violino, já que os tradicionais estudos são (e provavelmente continuarão sendo) parte fundamental da consolidação técnica do aluno. O profissional, por outro lado, mesmo que já tenha passado pela fase formativa que privilegia os estudos aqui abordados, pode se utilizar de ferramentas como as tabelas apresentadas, resgatando de forma racional a relação entre a técnica presente nos estudos e o repertório abordado. A utilização, pelo aluno, de tais ferramentas, deveria existir de forma consciente assim que sua formação lhe possibilite, como forma de enriquecer e solidificar sua vivência como músico.

Ainda com relação ao presente trabalho, verificou-se a possibilidade de se criar uma espécie de 'substrato de estudos' com o intuito de aprimorar a compreensão e, conseqüentemente, a execução do material sonoro. Entretanto, mesmo que nem todos os aspectos técnico-expressivos do corpo de estudos tenham sido abordados, o objetivo de nosso trabalho exigiu que se recorresse a métodos alternativos além dos de Kreutzer, Rode e Dont originalmente propostos, como os estudos de Sitt e de Fiorillo. Fica evidente a busca de tal complementação, seja sob a forma de outros livros de estudos, seja em publicações de amplo espectro técnico, como os diversos livros de exercícios publicados por Ševčík. Tal atitude dependerá de diversos fatores como, por exemplo, as necessidades individuais de cada aluno.

Além disto, é necessário observar que os estudos de Kreutzer, Rode e Dont são frutos de sua época – não abordam, portanto, aspectos da técnica violinística posteriormente desenvolvidos, especialmente com relação ao

repertório violinístico a partir do século XX. Como já comentava Kolneder, “há ainda muito a ser feito para adaptar o ensino da técnica violinística aos requisitos da música do século XX. Os ‘estudos de Kreutzer’ de nosso tempo ainda estão por serem escritos!”¹⁶⁴. Por outro lado, como observa Buckles¹⁶⁵, pode-se dizer que já há considerável número de literatura mais recente na forma de estudos para violino, de compositores como Hindemith e Martinů.

Há, portanto, ainda o que se pesquisar nas áreas da performance e do ensino do violino relacionadas à prática dos estudos, seja explorando novos e mais recentes obras do gênero, ou investigando a prática dos estudos sob diversos outros aspectos. Outra possibilidade é nos debruçarmos sobre as diversas alternativas de aplicação dos estudos tradicionais, uma vez que tais obras oferecem indubitavelmente infinitas facetas de investigação e admiração.

¹⁶⁴ “*Much remains to be done in adapting the teaching of violin technique to the requirements of twentieth-century music. The ‘Kreutzer etudes’ for our time are yet to be written!*” Walter Kolneder, *The Amadeus Book of the Violin* (Portland: Amadeus Press, 1998), p. 507.

¹⁶⁵ Michael Kim Buckles, “A Structured Content Analysis of Five Contemporary Etude Books for the Violin” (dissertação, D.M.A., Louisiana State University, 2003), p. 6.

BIBLIOGRAFIA

- Auer, Leopold. *Violin Playing as I Teach It*. New York: Barnes & Noble, 2003.
- Bach, Johann Sebastian. *Sonaten und Partiten für Violine allein, BWV 1001-1006*, ed. Max Rostal. Leipzig: Peters, 1982.
- Bachmann, Alberto. *An Encyclopedia of the Violin*. Mineola, NY: Dover, 2008.
- Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier und Violine, Fingersatz und Strichbezeichnungen* von Hans-Martin Theopold und Max Rostal. München: G. Henle Verlag, 1978, 2 v.
- Blumenstengel, Albrecht. *24 Exercises, Op. 33 – Preparatory Studies to Kreutzer*. New York: Carl Fischer, 1911.
- Buckles, Michael Kim. "A Structured Content Analysis of Five Contemporary Etude Books for the Violin." Dissertação (Doctor of Musical Arts), Louisiana State University, 2003.
- Cerqueira, Daniel Lemos. "Levantamento de Teses e Dissertações sobre o Ensino da Performance Musical no Brasil", http://musica.ufma.br/ensaio/trab/ext_2011-1_levantamentoensinoperformance.doc (acessado em 1º de Junho de 2012).
- Cutter, Benjamin. *How to Study Kreutzer*. Boston: Oliver Ditson Company, 1903.
- Dont, Jakob. *24 Studies Opus 37: Preparatory to Kreutzer and Rode Studies*, ed. Ivan Galamian. New York: International Music Company, 1967.
- _____. *Etüden und Caprichen, Opus 35*, ed. Max Rostal. Mainz: Schott, 1971.
- Ernst, Heinrich Wilhelm. *Six Etudes pour le Violon à plusieurs parties*. Leipzig: August Cranz, c. 1911.

Fiorillo, Federigo. *Etude de violon formant 36 Caprices*, ed. Ferdinand David. Leipzig: Bartholf Senff, [ca. 1850].

Fischer, Simon. *Practice*. London: Peters, 2006.

Flesch, Carl. *The Art of Violin Playing, Book 1*. New York: Carl Fischer, 2000.

Galamian, Ivan. *Principles of Violin Playing & Teaching*. New Jersey: Prentice-Hall, 1985.

Kolneder, Walter. *The Amadeus Book of the Violin*. Portland: Amadeus Press, 1998.

Kreutzer, Rodolphe. *42 Etüden oder Caprichen*, ed. Sándor Frigyes. Budapest: Editio Musica, 1960.

_____. *42 Studies for Violin*, ed. Ivan Galamian. New York: International Music Company, 1963.

Lavigne, Marco Antônio, e Paulo Gustavo Bosísio. *Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola*. Rio de Janeiro, 1999. Apostila digitada.

Lester, Joel. *Bach's Works for Solo Violin – Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press, 1999.

Martens, Frederick H., ed., *Violin Mastery: Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and others*. Mineola, NY: Dover, 2006.

Martins, Cássio Henrique Ribeiro. “Os 42 Estudos-caprichos para Violino, de Rodolphe Kreutzer: Análise Técnica para uma Abordagem didático-pedagógica.” Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

Paganini, Niccolò. *Caprichen, Opus 1*, ed. Carl Flesch. Leipzig: Peters, c. 1900.

Pedrosa, Mayra Stela Dunin. “Abordagem de Estudos em Métodos de Contrabaixo com vistas à Execução de Obras do Repertório Orquestral”.

Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, 2009.

Ratner, Leonard. *Classic Music – Expression, Form and Style*. New York: Schirmer, 1980.

Realp, Luis Soler. *Grandes maestros del violín – estudios abreviados*. Madrid: Real Musical, 1993, 3 v.

Rode, Pierre. *24 Caprichen*, ed. Max Rostal. Mainz: Schott, 1974.

Saenger, Gustav, compil. *The Violinist's Daily Companion – One Hundred and Twenty-Five Exercises, Studies and Extracts for the Violin*. New York: Carl Fischer, 1909.

Salles, Mariana. *Arcadas e Golpes de Arco*. Brasília: Thesaurus, 2004.

Schueneman, Bruce R. *The French Violin School – Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and Their Contemporaries*. Kingsville: The Lyre of Orpheus Press, 2002.

Silvela, Zdenko. *A New History of Violin Playing*. [Boca Raton]: Universal Publishers, 2001.

Sitt, Hans. *100 Studies, Op. 32, New Edition*. London: Ernst Eulenburg, 1929, 5 v.

Somerville, I. M. *Kreutzer and his Studies*. London: The Strad Library, 1924.

Stowell, Robin. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Szigeti, Joseph. *Szigeti on the Violin*. New York: Dover, 1979.

Viotti, Giovanni Battista. *Concert in A moll*, ed. Joseph Joachim. Berlin: N. Simrock, 1905.

Wieniawski, Henryk. *Etudes-Caprices, Op. 18*. New York: Schirmer, 1903, 2 v.

_____. *L'école moderne pour violon seul, Op. 10*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911.